Giacomo Puccini

Adolf Weissmann

ZEITGENÖSSISCHE KOMPONISTEN

WEISSMANN / GIACOMO PUCCINI

ZEITGENÖSSISCHE KOMPONISTEN
EINE SAMMLUNG
HERAUSGEGEBEN VON
HERMANN WOLFGANG V. WALTERSHAUSEN

XI

GIACOMO PUCCINI

von

ADOLF WEISSMANN

DMV

1922

DREI MASKEN VERLAG MÜNCHEN

ADOLF WEISSMANN

GIACOMO PUCCINI

1 9 2 2

DREI MASKEN VERLAG MÜNCHEN

MANDRUCK A.-G., MÜNCHEN





Aufnahme Karl Schenker — Verlag W. J. Mörlins, Berlin

Für die italienische Oper

Vor einiger Zeit schrieben Sie mir, verehrter Francesco Malipiero, vorderster Mann unter den Jungitalienern, Komponist der „Sette Canzoni", die der interessanteste Versuch gegen die herkömmliche italienische Oper ist: „Es ist merkwürdig, bei uns behauptet man, daß Rossini, Verdi den echten Sinn für das Theater hatten. Was das bedeutet, habe ich nie verstanden. Ich möchte diesen Sinn also definieren: Geschick, das Theater vergessen zu machen, das heißt das Drama, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf eine gemeine Musik zu lenken, die etwa der des Café-Chantant entspricht." Mit solchen Anwürfen gehen Sie viel weiter als Ihre Freunde Pizzetti und Casella.

Ich schätze Sie, Malipiero, ich liebe alles, was in der neuen Musik aus echtem Gefühl kühn und stürmend ist. So allein lohnt das Leben. Ich kann ohne solche Musik nicht sein. Doch bekenne ich mich schuldig, die italienische Oper, die sich so schwer gegen das Drama versündigen soll, trotzdem auch zu lieben.

Wenn schon Rossini und Verdi solche Sünder sind, was ist erst Puccini, der hier keines Wortes gewürdigt wird?

Ja, ich bekenne mich schuldig, einmal von dieser † † † „Tosca", auf die Pech und Schwefel der Edlen sich ergießt, hingerissen gewesen zu sein.

Das war, als in der Berliner Staatsoper der etwa 70 jährige Mattia Battistini den Scarpia sang. Der Mann ist niemals dramatisch gewesen, nicht in Ihrem Sinne, Malipiero, nicht einmal in dem der landläufigen

Theatralik. Und doch wurde er, als er mit der jedes Stichwort erraffenden Maria Labia wetteiferte, hinreißend. Er berauschte sich am eigenen Klang, er sang, das war dieses Scarpia einzige Grausamkeit, alles in Grund und Boden; er band die großen Nummern durch ein Parlando ohnegleichen. War auf- und abschwellende Cantilene, war wunderbar gefügtes Parlando Theater, oder war es gar Drama? Eigentlich nein. Und doch wieder ja. Der Wettstreit der Stimmen, die sich in einer glücklichen Stunde von den Körpern lösten, führte zum Ausdruck einer Menschlichkeit, die, mochte sie auch noch so eng sein, den Zuhörer mitschwingen machte. Selbst Puccini war durch den Gesang überwunden. Wir hatten einen festlichen Ausnahmefall erlebt.

Aber schließlich war doch Puccinis „Tosca" selbst das Schwungbrett für dieses Fest der Ohren und für diesen Schein des Dramas gewesen.

Ein solcher Ausnahmefall der Darstellung kann natürlich nicht Maßstab sein. Aber wir wollen doch nicht unduldsam werden. Freilich auch nicht im Lob übertreiben. Beides schadet der Sache der Kunst.

Gegen Puccini soll hier Schwereres, Einschränkenderes gesagt werden, als sonst in Monographien üblich ist. Aber am Ende wird sich doch zeigen, daß er die Oper in seiner Art und im Sinne der großen Menge der Zuschauer besser beherrscht als jeder andere Opernkomponist unserer Zeit.

Dies flüstert Ihnen, lieber Malipiero, zu

Ihr

Adolf Weissmann.

Das Maß des Maestro

Zuvörderst dies: wir wollen Puccini nicht tragisch nehmen. Er verträgt es nicht. Seine Begrenzungen sind offenbar. Und diese Schrift, die doch beleuchten, positiv sein will, hätte von dem Verfasser schwere Opfer gefordert, wäre der Puccini der abenteuerlichen Oper „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" der letzte gewesen, der uns gegenübertrat. Seit ich aber die drei Einakter in Venedigs Teatro Fenice gehört habe, ist mir klar, daß der Maestro selbst den Willen hat, seine abgleitende Bewegung aufzuhalten.

Nichts versöhnt so sehr mit einem Künstler, der den leichten Erfolg gepachtet zu haben scheint, wie ein schwächerer Erfolg, der einen Rückfall ins Künstlerische begleitet. Die drei Einakter, das Triptychon Puccinis, mögen auf den ersten Blick gebrochene Kraft zur durchschlagenden Wirkung beweisen. Oder soll der stärkere Effekt gerade durch den raschen Wechsel und durch die Gegensätzlichkeit der Eindrücke erreicht werden? Man ist in der Tat zunächst geneigt, auch diesen Puccini des „Tabarro" und der „Suor Angelica" mit lebhaftem Mißtrauen in seine künstlerische Ehrlichkeit zu betrachten. Da werden mit „Gianni Schicchi", dem letzten Stück, andere Saiten aufgezogen. Der lachende Puccini erscheint. Die Kraßheit eines Textes wird durch anmutigste Kunst aufgesogen. Die Tradition der opera

buffa scheint fortgeführt. Verdis „Falstaff" ist fruchtbar geworden. Der Effekt stellt sich zweifellos nicht ein, aber die künstlerische Wirkung.

Es ist an der Zeit, daß Puccini die Gegner in der ganzen Welt zu entwaffnen sucht. Schon in seinem eigenen Lande ist man ihm gegenüber sehr kritisch geworden. Er und seinesgleichen werden als Verleumdung des italienischen Idealismus scharf befehdet. Man bestreitet ihm das Recht, als Wortführer Italiens zu gelten, wo sich eine Art Wiedergeburt des künstlerischen Geistes vollziehen will. Die eben noch als Vertreter der jungen italienischen Schule galten, die Veristen, sind von Jüngeren in Acht getan. Die Musikhistorie springt ihnen bei. Ein Fausto Torrefranca sucht Puccini mit schwerstem Geschütz niederzukartätschen. Die naturhafte Eignung des Italieners zur Oper überhaupt wird bestritten; die Arienoper des achtzehnten Jahrhunderts als Zeichen verderbten Geschmacks und geschwächter Phantasie abgetan. Von der sinfonischen Kultur der Vergangenheit soll die gerade Linie in die Gegenwart gezogen werden. Während man sich so an den Denkmälern der Tonkunst zu neuen Taten begeistert, ist von Frankreich her die impressionistische Welle gekommen, der Futurismo, und seine Abarten haben den Impressionismus übertrumpft. Wie reimen sich sinfonische Tradition und Neufranzosentum? In der Tat durchkreuzen sie sich.

Aber beide wenden sich vereint gegen den Arienkomponisten, gegen den Erfolgsjäger, der ohne den Ballast einer sinfonischen Kultur Blüten pflückt und Früchte sammelt. Er und der Sänger, der ihn zu

Ehren bringt, sind in beider Augen die Beförderer des Kitsches, in dem das Bürgertum selig ist. Ein Puccini also erscheint ihnen als stärkste Hemmung auf dem Wege zur Ausdruckskunst. Wenn einer, sagen sie etwa, der seine Mittel des Effekts so kühl dosiert wie er, durch das Instrument des belkantierenden Sängers seine Musik als Ausdruck echter Empfindung vortäuschen und zur Wirkung führen kann, dann bedeutet das musikalische Kuppelei.

Krieg gegen Puccini und seinesgleichen ist darum nicht nur ein Gebot der fraternité latine in den Kreisen der Pariser Künstler und Kritiker, für die der Maestro durch den Mißbrauch gewisser Methoden moderner Harmonik im Dienste des Materialismus besonders stark belastet ist, sondern bei namhaften Vertretern der Höhenkunst in der ganzen Welt. Das war nicht immer so. Der Komponist der „Bohême" ist noch wohl beleumundet. „Tosca", die das neue Jahrhundert in Italien eröffnete, rief zur Auflehnung gegen den Künstler Puccini auf. Hier schien er sich selbst verraten, seine niederen Instinkte bloßgelegt zu haben. „Butterfly" scheint ihn als absoluten Operngeschäftsmann zu bestätigen. Die Erfolge in Italien, die ihren Gipfel mit Bohême erreichen, werden geringer, während die Welterfolge wachsen. Die Bourgeoisie Deutschlands, Englands, Amerikas hält zu Puccini, der neben Richard Strauß der einzige volkstümliche Opernkomponist unserer Tage ist. Neben Richard Strauß, der, allerdings ein Meister von ganz anderer Grundlage und Reichweite, seine Volkstümlichkeit in der Oper erst nach sinfonischer Arbeit und musikdramatischem Wag-

nis mit dem „Rosenkavalier" begründet. Dann trifft sich Richard Strauß mit Giacomo Puccini darin, daß er der Bourgeoisie goldene Brücken zu sich baut. Das ist der Schlüssel rascher Welterfolge, wie es den Auftakt zu Kämpfen der Künstler gegen den Mann des Erfolges gibt.

* * *

Der Welterfolg des Operkomponisten beruht zwar auf der Fähigkeit, musikalische Schlagworte zu prägen, aber er setzt auch eine künstlerische Qualität voraus: Puccini wirkt als Rattenfänger nicht nur auf die genießende Bourgeoisie, sondern auf schaffende Künstler. Was sie sich von ihm aneignen, verrät sich beim ersten Hören. Nur die Manier ist so leicht übertragbar. Und die Art, wie sie sich meist überträgt, ist ärgerlich. Aber das Suggestive Puccinis liegt eben in der Ausnutzung einer begrenzten musikalischen Natur zum Vorteil der Mischgattung Oper, die in der Gegenwart ohnegleichen ist. Man spürt einen Schaffenden, der sich zwar als Epigone Wagners und Verdis fühlt, aber auch gar nicht den Ehrgeiz hat, sie zu überwinden. Er ist kein Verfechter eines Ideals, er ist ganz unmetaphysisch; aber klug genug, um seine Kräfte zu messen und seine Ziele nicht zu hoch zu stecken. Gewiß kein Mann von einem Geist, der die Grenzen der Gattung sprengen will; oder von einer Phantasie, die sich keinen Zwang gefallen läßt. Puccini ist für innere Kämpfe nicht geschaffen. Er paßt sich an. An die absolute Wahrheit der Oper glaubt er nicht, glaubt auch offenbar nicht an seine alleinseligmachende Maestria. Er traut es sich nicht zu, sein eigener Text-

dichter zu sein. Er wartet, bis ihm ein Stoff zufällt, dessen Erfolgsmöglichkeit ihm einleuchtet. Dann gibt er Richtlinien für die Ausführung, ohne Tyrann der Ausführenden zu werden. Man hat ihm eine gewisse Schablone in der Verteilung der Effekte vorgeworfen; aber Puccini hat schließlich den Schein, der stark gegen ihn sprach, durch mancherlei entkräftet.

Denn der Maestro, der bis hierher der krasseste Nützlichkeitsmensch der Oper scheint, hat doch ein gutes Stück Romantik in sich. Und selbst dann, wenn man ihn beim skrupellosesten Operngeschäftsbetrieb ertappt zu haben meint, findet man ihn in seiner kleinen romantischen Welt wieder. Freilich ist italienische Romantik mit deutscher nicht zu verwechseln. Sie verträgt sich sehr wohl mit Realismus, wie sie auch die Bequemlichkeit des Menschen nicht ernstlich gefährdet. Die Zeit selbst, in die Puccini hineingeboren wird, ist unromantisch. Und das Land, dem er angehört, will an dem materiellen Wettbewerb der Welt teilnehmen. Das Sehnen des Patriotismus ist zunächst erfüllt. Man ist weltbürgerlich gestimmt und bereit, ein Stück des eigenen Wesens zu opfern. Die ruhmvolle Vergangenheit wird als drückend empfunden. Technik, Handel, Industrie sollen, besonders im Mailändischen, für die Laufbahn Italiens entscheidend werden. Romantik also geht im Grunde gegen diese nivellierende Zeit. Aber sie ist mit ihren Nerven verknüpft, deren Erregbarkeit gewachsen ist. Und sie hängt an der Frau, die von jeher der Angelpunkt des Lebens und der Oper war. Poesie der Verhüllung, der Verschleierung, die unter einem oft umwölkten Himmel gedeiht, ist in Italien selten. Die

lyrische Aussprache in der italienischen Oper beruft sich auf die Natürlichkeit der Instinkte, während sie in Deutschland Hemmungen zu überwinden hat. Aber auch die italienische Frau hat sich mit der Zeit verwandelt. Technik, Handel, Industrie haben sie zivilisiert und setzen der offenen, breiten Lyrik Hindernisse entgegen. Sie hat, in der zivilisierten Hälfte Italiens zumal, ein gut Teil ihrer Eigenart aufgegeben. Aber will sie auch Weltbürgerin werden, ihre Natur ist noch zu erkennen.

Puccini ist der Mensch und Musiker dieser durchaus epigonenhaften, der Nivellierung zudrängenden Zeit. Eine Romantik, die nie echte Romantik war, will ganz versinken. Aber Puccini, den seine Sinne an die Frau fesseln, hat für sie Zärtlichkeit, er spürt ihren Duft, seine Nerven kommen seiner Sinnlichkeit zu Hilfe und bieten ihm Ersatz für echte Größe, für ausschweifende Phantasie. Er umschmeichelt die Frau, die er liebt, mit Sentimentalität und mit Pikanterie. Sie atmet in Bürgerlichkeit und Salon. Aber er romantisiert sie auch, indem er sie in die Vergangenheit oder in eine seltsame Umgebung versetzt. Manon und Mimi, Butterfly und selbst Tosca und Minnie leben alle von der romantischen Sehnsucht eines Menschen der neueren Zeit. Das ist der Kern der Oper Puccinis. Damit werden wir versöhnt, wenn ein anderer Puccini hart gegen den romantischen, zärtlichen, in seiner Art echten stößt.

* * *

Man wird in dem Menschen vergebens die Spuren einer drängenden Genialität, einer verheißungsvollen

Frühreife suchen. Der in Lucca Geborene, der als Sechsjähriger den Vater verloren hat, zeigt nichts von dem Heißhunger nach Wissen und Können, der eine werdende Größe verrät. Es ist Unruhe in ihm, eine gewisse Nervosität, die aus der häuslichen Umgebung hinausstrebt. Allerdings hat er Musik von Vater und Großvater geerbt. Aber in welcher Art sie fruchtbar werden soll, das kündigt sich zunächst nicht an. Alles deutet auf einen künftigen Genießer, der sich träumend in das Leben hineinfinden will. Dieses Träumen, vom Klavier unterstützt, wird freilich den durchaus realen Sinn des jungen Mannes nicht trüben. Als Toskaner, nicht allzu weit von Florenz, ist er durchaus praktisch veranlagt. Er wird sich von einem Gefühl nicht übermannen lassen. Dabei ist er selbst kein willensstarker Mann. Es zieht ihn zu den kleinen Frauen hin, weil er selbst Neurastheniker und einer großen Leidenschaft nicht fähig ist.

Wenn dieses sehr zusammengesetzte, innerlich verzweigte, aber stark begrenzte Wesen Puccini sich, schwer genug, für die Musik entscheidet, dann muß sich durch ein Zusammenklingen starker Gegensätze auf engem Raum notwendig Fesselndes ergeben. Herrschend bleibt auch für den Opernkomponisten natürliche Klugheit und praktischer Sinn. Er sieht Landsleute wie Catalani und Ponchielli ohne stärkere Impulse und ohne eine gesicherte technische Grundlage Opern zusammenschreiben. Von diesen Oberflächlingen scheidet ihn wohl ein modernerer Geist. Aber auch er will sich nicht erst in die Unkosten und Unbequemlichkeiten einer gründlichen kontrapunktischen Erziehung

stürzen. Daß das Opernschaffen sein Beruf ist, wird ihm erst verhältnismäßig spät ganz klar. Vorher hat er nur wenig komponiert. „Aida", die er in Mailand hört, bringt ihm die Erleuchtung über sich selbst. Seine Phantasie, die nicht von innen, sondern von außen her bewegt wird, hat auf diesen zwingenden Eindruck gewartet.

Aber auch der Konservatoriumsschüler, dem ein notdürftiger Musikunterricht in der Heimat und die wohlbegründete Milde der prüfenden Maestri Bazzini und Ponchielli den Zugang zu dieser Bildungsstätte geöffnet haben, denkt gar nicht daran, in die Höhen der Sonate und der Sinfonie zu schweifen. Mit der Vorsicht eines Menschen, der alles für ihn Überflüssige meidet, schränkt er seinen Verkehr mit der Mehrstimmigkeit auf das Allernotwendigste ein und legt, etwa um sich unnütze Arbeit zu sparen, mehrmals die gleiche Fuge, nur in anderer Tonart, vor. Sein Sinn für Bequemlichkeit und die Erregbarkeit seiner Nerven scheinen den Aufbau großer Formen nicht zu gestatten. Um so mehr reizen ihn harmonische Seltsamkeiten. Es reizt ihn auch, das Leben, das er selbst lebt, idealisiert auf der Bühne wiederklingen zu lassen. Er beobachtet und sucht auf, was Erfolg hat. Immerhin gelangt auch er erst auf Umwegen zu einem eigenen, wirkungssicheren Stil. Das Drama, von einer großen Idee getragen, würde über seine Kraft gehen. Dabei wirkt Richard Wagner mächtig auf ihn ein. Auch das Musikdrama hat ja seine innere Gemeinschaft mit der Bourgeoisie. Nur handelt es sich darum, das Wagnerische auf die weit kleineren Verhältnisse der eigenen Persönlichkeit

und auf eine romanische Formel zu bringen. Die technische Grundlage wird angenommen, aber die Ausführung sehr vereinfacht.

* * *

Da Puccini sich nicht als Ethiker über den Menschen seiner Zeit stellt, sondern ihm und sich zu Gefallen sein will, wird alles getan, um den Zuschauer zu fesseln, ohne ihn zu ermüden. Ist es nicht das Drama, an dem er seine Kraft erprobt, so muß das Gerüst einer Handlung gefunden werden, die durch die Mischung von Realismus und Romantik der Natur Puccinis entspricht und zugleich den Erfolg verbürgt. Romantik des Mondänen und Demimondänen soll sich in einer Handlung ausleben, die, selbst gegen alle Psychologie, rasch abläuft. Gegen alle Psychologie. Puccini ist zwar eine zusammengesetzte Natur, aber keine tiefgründige. Er fängt die Poesie, den Duft des Dekadenten ein, aber ohne in seelische Gründe hinabzusteigen. Er ist ganz untristanisch.

Der Musiker Puccini ist überhaupt ein merkwürdiger Fall. Der in der Sinfonie Heimische ist geneigt, ihn von oben herab zu behandeln. In der Tat scheint es nicht möglich, ihn als Musiker gesondert zu betrachten. Seine Kunst, das spürt man, hat sich ohne einen festen Grund schrittweise mit und aus seinen Texten entwickelt. Musik, Rede, Handlung greifen so ineinander, lösen sich so ab, wie es nirgendwo sonst in der zeitgenössischen Oper geschieht. Auch die musikalische Technik ist aus der Rücksicht auf den Zuschauer geboren. Die Musik will nicht zuviel tun. Sie würde freilich auch nicht mehr tun können. Aber sie

hat sich für ihre Begrenzung eine eigene, immer weiter fortschreitende Technik gebildet.

Die Begrenzung des Musikers Puccini zeigt sich schon im Einfall. Er ist durch die Tanzform bestimmt. Puccini nimmt zwar als Nachwagnerianer das Leitmotiv an, aber verwertet es nur äußerlich, er erkennt sein Urwesen nicht. Seine Melodie ist nicht aus dem Wort abgeleitet, sondern rhythmisch vorbestimmt. Es liegt ihm fern, eine Persönlichkeit durch das Motiv unmißverständlich zu kennzeichnen. Aber er trifft den Ton der Anmut, die seinen Menschen von kleinem Format nätürlich eignet. Mit leitmotivischer Arbeit stellt er die Bindung zwischen den Szenen und den Akten her. Als Musiker hat er die große Linie nicht gesucht, als real denkender Mann der Oper braucht er den raschen Wechsel der Eindrücke: seine Technik kann nur die des Mosaiks sein, das sich unter dem überwachenden Verstand des Maestro zum Ganzen zusammenfügt. Ansätze zur Polyphonie sind zwar vorhanden; aber eine eigentliche Mehrstimmigkeit hätte in dem Gefüge des Pucciniwerkes keinen Raum. Was man Entwicklung nennt, ist in der Regel nur ein schöner Schein. Puccini ist Freund der Wiederholungen und der obstinaten Figuren. Die Wandlung, die sich vollzieht, ist im wesentlichen harmonischer Natur. Sind also gewisse Grundzüge der Technik auf das deutsche Vorbild zurückzuführen, so ist doch das Wesen Puccinis eng mit dem Franzosentum verknüpft. Die Liebe zum Mondänen, die Freude am Zarten drückt sich ja schon in der kleinen Form aus. Tanz und Chanson, die den Einfall prägen, weisen zum lateinischen Bruder hin.

Und die Beweglichkeit des Themas wird ermöglicht durch eine Harmonik, die gewiß nicht aus dem Bedürfnis seelischer Vertiefung stammt, aber jederzeit eine eigentümliche und reizvolle Anpassung an die Pariser Atmosphäre zeigt. Puccini ist kein Impressionist, hat aber die Geste des Impressionismus. Seine harmonische Wandlungsfähigkeit ist nicht eben groß. Seine Reizsamkeit ist unbestreitbar, aber sein Wirklichkeitssinn hindert ihn, sich ins Nebelhafte zu verlieren und um eines zarten Helldunkels willen die festen Umrisse aufzugeben. Der Urrhythmus des Tanzes bleibt erhalten.

Man wird also von einem Musiker dieser Art nicht Einheit von Wort und Ton erwarten. Es ist noch nicht einmal überall Einheit von Musik und Stimmung vorhanden. Denn das Spiel mit dem Tanzrhythmus lockt und läßt ihn zuweilen die Rücksicht auf höhere Forderungen vergessen. Welcher Art diese höheren Forderungen sind, haben wir schon gesehen. Es sollen die Sinne ohne Ermüdung beschäftigt werden, während doch einige Gran Poesie in diesem wohlgeordneten Mosaik gedeihen.

Puccini, der kein eigentlicher Dramatiker ist, hat doch sein Verhältnis zu Milieu und Handlung zu regeln. Milieu: das bedeutet für ihn zunächst Verwertung der durch die Handlung gegebenen Verhältnisse zu einer schönen Augenweide. Darauf ist Puccini sehr bedacht. Ein Mensch, der das Mondäne liebt, hat auch den starken Sinn für die Art der Umhüllungen, für das Kostüm. Die Personen sprechen handelnd, und nun hätte der Musiker Puccini die Kunst eines sinnvollen

Rezitativs zu zeigen. Da aber die Worte für ihn nur bedingte Geltung haben, da sie für sich selbst wirken sollen, scheint sein Rezitativ im allgemeinen dürftig und ausdruckslos. Selbst der Ton der Rede wird nicht beachtet. Und doch, man muß gestehen, daß selbst größere Könner als Puccini nicht die Anmut und Leichtflüssigkeit aufzubringen wissen, mit der unser Maestro über Klippen hinwegkommt. Er baut schnellfingrig ein meisterhaftes Parlando.

* * *

Man möchte ihn nun nach alledem für einen wahren Weltbürger der Musik halten. Das ist er ja in gewisser Beziehung auch. Aber seine Rasse verleugnet sich nicht. Nur ist sie schon stark durch die kommende Kunstkrise beeinträchtigt.

Puccini wird gern als Verist, als Hauptvertreter des Verismo bezeichnet. Er selbst würde diese Bezeichnung für sich ablehnen. In der Tat ist er ja von Hause Romantiker. Daß der Verismo, nicht der Mascagnis und Leoncavallos, aber Umberto Giordanos, der „Fedora" schrieb, ihn mehr und mehr beeinflußte und verwandelte, ist gar nicht zu bestreiten. Puccini ist ja gar nicht rückgratstark genug, einer Richtung, die sich als erfolgreich durchsetzt, auf die Dauer zu widerstehen; immer bleibt er überzeugt, daß der romantische Kern seines Wesens sein Werk von dem der anderen unterscheiden wird.

Verismo ist ja eine durchaus italienische Art, sich in einer Zeit geschwächter Leidenschaft und verminderter melodischer Fruchtbarkeit mit den neuen Ansprüchen des Realismus an die Opernbühne auseinanderzusetzen.

Es ist gewiß auch kein Zufall, daß Puccinis Oper in dem Hause der Pariser Opéra comique neben Charpentiers „Louise" so sehr beliebt ist. Auch Charpentier ist der Absicht nach Verist. Aber obwohl er im Grunde seines Wesens bürgerlich sentimental ist und oft genug einem hohlen Pathos frönt, wird man sich in Paris wohl hüten, ihn, den angeblichen Verherrlicher dieses Paris, mit Puccini in einem Atem zu nennen. In der Tat hält er sich ja schließlich von den Gewaltsamkeiten fern, die man Puccini nachsagt, und die man als unitalienisch empfindet. Ja, Charpentier gilt doch als echt, Puccini als unecht. Dabei wäre zu fragen, wo in der französischen Oper das Theater aufhört und das Drama beginnt.

* * *

Puccini wird gewaltsam, nicht aus Kraft, sondern aus der Schwäche eines Neurasthenikers, die menschlich beginnt und musikalisch endet. Er hat plötzliche Aufwallungen, aber nicht die Zähigkeit der Durchführung, die auf gesammelter Kraft beruht. Darum ist er, bis zu einem gewissen Grade, echt, aber immer bereit, Einflüssen nachzugeben und unecht zu werden. Der Verismo hat zunächst keine Macht über ihn; wird er freilich die Richtung der Welt, dann bezieht er ihn in sein Wesen ein und handhabt als kühler Realist auch die Mittel der Gewaltsamkeit nach seiner Art. Musikalisch ausgedrückt: der Melodiker, der Lyriker Puccini führt seine Kantilene als echter Italiener zu Höhepunkten, läßt sie aber nur selten ausschwingen, sondern unterbricht sie oft auf halbem Wege durch etwas, was gegen alle Lyrik ist: durch Worte, durch den Aufschrei des

Orchesters. Es versteht sich aber, daß er echt italienisch seine lyrische Melodik doppelt und dreifach unterstreicht. Damit sind wir bei gewissen Eigentümlichkeiten seiner Instrumentation. Sie kommt wie seine ganze Musik nicht aus den letzten Tiefen der Empfindung, bietet sich aber der Oberflächenpoesie wie dem Ausdruck seines Realismus wie selbstverständlich dar. Nur ein Mensch von allerfeinstem Klangsinn kann so instrumentieren. Sein Orchester hat durchaus die Farbe seiner Persönlichkeit. Da es seiner Mosaiktechnik folgt, liebt es den Wechsel. Es liebt aber auch die Klarheit. Überall da, wo die Halbpoesie der Weiblichkeit sich aussprechen soll, werden die Streicher, Harfen, Holzbläser beredt. Die Verwendung der Holzbläser da, wo der humoristische Puccini spricht, hat durchaus eigenen Charakter. Naturstimmungen werden feinhörig aufgefangen. Das alles hindert freilich nicht, daß Härten im Blech auftreten, die gar nicht durch das Ausdrucksbedürfnis begründet scheinen. Aufreizende Tremoli und keuchende Vorschläge werden theatralisch. Die Dynamik wird aufdringlich. Und es stören auch die Verdoppelungen und Verdreifachungen zumal in melodieführenden Instrumenten mit akkordischen Nachschlag. Zuviel des Aufwandes? So gewiß Puccini im letzten Grunde keinen melodischen Überfluß zeigt, sondern auf höchste Wirtschaftlichkeit angewiesen ist, bleibt er doch immer und überall zärtlicher Freund des Sängers. Er ebnet ihm zur Wirkung den Weg. Ein Caruso findet hier Anlaß, sein Doppelgesicht, als Sänger und Darsteller, zu zeigen. Puccini selbst hätte ja nach dem Wunsche seines Oheims Sänger werden sollen.

Als bequemer Genießer hätte er aber methodische Übung und bohrende Aufregung nicht vertragen. So bietet er lieber dem Belkantisten die Möglichkeit einer schönen Götterdämmerung, den anderen Menschen seiner Zeit Anlaß, sich ihres Daseins zu freuen, ohne im allgemeinen in die Niederungen der Kunst hinabzugleiten. Mag man ihn an den Rendezvousplätzen der großen Welt als stimmungfördernd, als Stimulans betrachten: er gehört auch der hohen Kunst an.

Dies eben ist das Merkwürdige: Nicht groß als Mensch, nicht groß als Musiker, ohne den drängenden Ehrgeiz des vom inneren Feuer verzehrten Genies, ohne die Kraft einer ins Ungemessene schweifenden Phantasie, gelingt Puccini doch, was Größeren nicht gelingt: sich einen persönlichen, wirkungskräftigen Stil zu schaffen. Er bewegt sich in kleinem Kreise. So bildet sich seine Manier.

Man darf Puccini nicht tragisch nehmen. Aber symptomatisch: Die Zeit, in der wir leben, ist tragisch. Puccini ist jenem Teil der Welt, der ohne höhere Sehnsüchte, ohne mystische Neigungen, ohne das große Irrationale auskommen kann, kurz einer geschäftigen Welt Erfüllung. Und selbst wer geistig, künstlerisch über ihm steht, muß die Zusammenfassung der Kräfte in einem Kinde dieser Zeit bewundern.

Erstlingsopern

Den Weg eines Meisters zu verfolgen, ist nicht nur reizvoll, sondern auch fruchtbar. Voraussetzung dafür ist freilich, daß eine große Idee ihn beherrscht, daß ein ideales Ziel ihm vorschwebt. Zuschauer des Ringens eines Großen mit der Idee zu sein: das bereichert uns menschlich und künstlerisch. Und weil Richard Wagner die bisher stärkste Synthese widerstreitender Kräfte darstellt, ist die Betrachtung seines Entwicklungsweges so eindrucksvoll wie die keines anderen Künstlers der neueren Zeit.

Puccini ist nicht von einer großen Idee beherrscht. Zum Ringen ist er nicht geboren. Die Entwicklung zu seinem persönlichen Stil hin bedeutet kein Wachstum von innen heraus, sondern die möglichst rasche Verständigung des künstlerischen Wollens mit dem praktischen Verstand, der in Wahrheit stilbildend wirkt. Das Ziel ist nicht allzuhoch gesteckt; also sind die Umwege zu ihm nicht weit.

Für den Menschen, der auf den äußeren Antrieb wartet, um musikalisch schöpferisch zu werden, wird die Textfrage entscheidend. Daß Puccini sich seinen Text nicht selbst dichtet, erklärt sich nicht nur aus dem Mangel dichterischer Begabung, sondern aus dem Gefühl für wirtschaftliche Verwertung der Kräfte. Aber zu begreifen ist auch, daß er nie einen literarisch wert-

vollen Text mit Haut und Haaren musikalisch aufzehren wird. Seine literarische Kultur ist gering; und er versucht auch nicht, eine zu heucheln. So blutarm er, an Verdi gemessen, ist, er haßt die absolute Blutleere.

Zärtlichkeit für das weltlich oder halbweltlich gestimmte Weib also müßte schon durch das erste Litretto klingen, das sich ihm zur Komposition darbietet. Aber Puccini hat noch nicht völlige Klarheit über sich. Auch sein Sinn für das Theatralische ist zunächst noch nicht geschärft. So harrt er seines Librettisten. Von Ferdinando Fontana nimmt er entgegen, was dieser als pseudoromantischer Dichterling ihm vorzusetzen weiß: „Le Villi" und „Edgar". Die erste Oper ist 1884, die zweite 1889 aufgeführt. Von einem durchschlagenden Erfolg hat man nichts gehört. Immerhin gelten „Le Villi" als verheißungsvoller Anfang.

Fontana, der einer wirklich eigenen dichterischen Leistung nicht fähig ist, hat auch noch nicht den Instinkt für das, was dem Musiker Puccini nottut. Schaut sich dieser, wie natürlich, nach Vorbildern für die weibliche Gestalt um, die seine Einbildungskraft entzünden könnte, so findet er sie bei Bizet und bei Verdi. Beide haben die von der Gesellschaft verfehmte Kokotte in den Himmel ihrer Kunst emporgehoben. Bizet hat seine Carmen durch die Wahrheit einer Leidenschaft, die ihn selbst verzehrte, in all ihrer Unbedingtheit und Grausamkeit verklärt. Verdi, der ihm in seiner „Traviata" voraufgegangen ist, hat der Violetta eine wahre Zärtlichkeit geschenkt und eine Menschlichkeit in ihr aufgespürt, die alle Theatralik Dumas' hinter sich läßt.

In beiden ist echte Lyrik, die nur aus verschiedenen Quellen stammt: in Verdi hat die Kantilene Bellinis Frucht getragen. Bizet folgt als Lyriker den Spuren Gounods, der sich in ihm neu beseelt, aber nur darum, weil Bizet zugleich ein Kind der deutschen Romantik ist. Mendelssohns „Scherzo“ und Schumanns „Kinderszenen“ mischen sich seiner Kunst, die in ihrer Form und in ihrer Schlagkraft bei alledem durchaus französisch bleibt; in einer Steigerung allerdings, die alle Tradition der sanften opéra lyrique umzustürzen schien und den anfänglichen Mißerfolg des Werkes verschuldete.

Und dies alles in der Hülle des Tanzes. Scheint sein Rhythmus nicht die Wege des Dramas von vornherein zu kreuzen? In der Tat hat man „Carmen“ das Vorbild einer tragischen Operette genannt. Man spürt, wie dieses Beispiel auf Puccini wirken muß, der sich in der Grundkraft und im Rhythmus seiner Musik Bizet irgendwie verwandt fühlt. Aber wie weit sind die Welten der beiden trotz alledem voneinander entfernt! Der Musiker Bizet, den man einst in Frankreich einen Wagnerianer schalt, bleibt zwar bei aller Leitmotivik ein absoluter Verehrer der kleinen, oft konzertmäßigen Form, die er als Romantiker durchlebt, aber er zielt doch auf den Kern des Dramas, dessen Wesentliches nicht durch die Einheit von Wort und Ton, doch durch das Blut und das Tempo seiner Musik ausgesagt wird. Der Tanzrhythmus hat durch das Zusammenströmen von Sinnlichkeit und Empfindung dramatische Kraft gewonnen. Seine Oper „Carmen“ ist Verismo in idealster Gestalt.

* * *

Puccini, der weder ähnliche Meisterschaft noch ähnlichen Idealismus noch annähernd soviel Blut einzusetzen hat, wird doch in Bizet ein starkes, zu starkes Vorbild vorfinden. Es wird sich ihm schärfer einprägen als sein Landsmann Verdi, dessen rustikale Ungebrochenheit er, nervöser Nachfahre, nicht mehr nachahmen kann.

Er hat keine Zeit zu verlieren. Aber es spricht für ihn, daß er doch nicht geradeswegs auf die sicher wirkende Theatralik losgeht.

Das Textbuch der „Villi" ist so geartet, wie es die Tradition der italienischen Oper zu verlangen scheint. Die innere Revolution, die sich in einigen Geistern gerade damals vollzieht, ahnt Puccini nicht. Der Umkreis, der „ambiente", in dem sein Theater leben soll, ist etwa zwischen dem Roman Edmondo de Amicis' und dem Drama Giuseppe Giacosas festgelegt. Daß gleichzeitig sich in Verdi der Schritt zum „Othello" vorbereitet, und daß ein Arrigo Boito an diesem Fortschritt zum Drama in der Oper mithilft, verbirgt sich dem jungen Musiker. Übrigens hat ja Boito, der Komponist der musikdramatisch gerichteten, tief durchdachten Oper „Mefistofele", den herkömmlichen Nützlichkeitsstandpunkt des Librettisten nicht verlassen, sobald er einem anspruchslosen Opernkomponisten alten Schlages wie Ponchielli in der „Gioconda" ein Gerüst für Gesang- und Tanznummern darzubieten hatte. Ferdinando Fontana will auch nichts weiter, als dem jungen Puccini Gelegenheit zu musikalischer Ausbreitung, zu Romanzen, Duetten, Chören, Tänzen, Zwischenspielen geben. Aber natürlich in romantischer

Umhüllung. Hauptakteure in den „Villi" sind eben die Villi und die Geister. Sie greifen in das Leben einfacher Menschen ein. Ein Bauer hat eine Erbschaft gemacht, die er in Mainz abheben soll. Dort aber wird er von einer Sirene eingefangen, die ihn seiner lieben Frau Anna entfremdet und wieder zum armen Mann macht. Doch die Strafe folgt auf dem Fuße. Die Villi, weibliche Geister, freundliche Beschützerinnen der weiblichen Ehre und Rächerinnen der Untreue, umringen ihn, umtanzen ihn und wirbeln ihn zu Tode.

Im Grunde ist es ja das Gerüst deutscher Romantik, das hier aufgebaut wird. Auch das Agathenhafte in der Auffassung des Weiblichen fällt auf. Geister, Wald. Die deutsche Oper vom „Freischütz" bis zum „Siegfried" wird uns hier zuklingen. Aber man beschaue es näher: es ist blasser Nachhall des Romantischen oder vielmehr italienisch-bürgerliche Schablonisierung des deutschen Musters. Immerhin würde ein deutscher Komponist das, was dem italienischen Librettisten nur Gerüst war, für echt nehmen. Der Wald und die Geister, die ihn bevölkern, hätten sich beseelt. Anna hätte wirklich agathenhafte Züge erhalten, die Sentimentalität wäre zu Ehren, zu ihrem Recht gekommen. Der deutsche Komponist hätte bei starker Begabung vielleicht eine Volksoper aus dem Urmaterial schaffen können.

An Puccini trifft dieses Libretto im ganzen vorbei. Der romantische Rahmen, der ambiente, ist nicht der, in dem seine Muse atmet. Wald und Geister berühren sich nicht mit seinem Wesen. Er liebt zwar das Landleben, er freut sich der Beschaulichkeit, aber das Mysterium des Waldes kennt er nicht. Und die Frau,

die seine schöpferische Begabung anregt, ist nicht die treue Anna, sondern vielleicht jene Sirene, die den Bauern verführt. Wäre dieser seelische Grund gegeben, dann erst könnte auch er sentimental sein. Aber die deutsche Sentimentalität, die sich mit dem Überirdischen, mit dem Übersinnlichen im Bunde fühlt, könnte er auch dann nicht in sein Idiom übertragen, wenn die Gestalten dieses Stückes mehr als Schemen, mehr als Vorwände für eine Nummernoper wären.

Bleibt also nur übrig, die weibliche Hauptperson in seinem Sinne mißzuverstehen. Und in der Tat deutet sich in der Anna der „Villi" der weibliche Typus an, der die künftige Oper Puccinis so eigentümlich kennzeichnet. .Aber auch sonst zielt der Librettist an dem jungen Musiker vorbei. Es heißt, die Reichweite der rein musikalischen, der rein melodischen Begabung Puccinis überschätzen, wenn man ihm die Fähigkeit zur Erfindung jener Arien zutraut, die den Kern einer Oper darstellen sollen. Seine Modernität kündigt sich ja gerade in seiner melodischen Kurzatmigkeit an. Und diese ist in der Tat zu bemerken. Puccini verrät sich hier schon, in der Villi, ganz in seiner Schwäche, die harmonisch umgemünzt werden soll. Noch findet er keinen Anlaß zu dem Mosaik seiner Technik, das erst in der Vielfarbigkeit des Librettos gedeihen kann. Er muß sich hier einer Tradition anpassen. Und kann es nicht. Aber indem er vergeblich etwas wie Linie zu erreichen sucht, strebt er über den Text hinaus zu sich hin. Schon treten keimhaft jene Merkwürdigkeiten auf, die den unruhigen Weltbürger Puccini zum interessanten Harmoniker machen werden. Er wagt sich

selbst in die Fährnisse eines konzertierenden Stückes, er will sinfonisch sein und erhält dafür ein wohlgerüttelt Maß an Lob. Wie denn überhaupt diese „Villi“ in der Mailänder Scala den Blick auf den 26jährigen Puccini lenkten und in einer Zeit der Dürre eine Verheißung in ihm sehen ließen.

* * *

Diese Prognose schien Irrtum, als der 31jährige Puccini sich wiederum mit dem dreiaktigen „Edgar“ in der Scala vorstellte.

In den fünf Jahren, die seit seinem ersten Versuch verflossen sind, scheint sich keine Reinigung in ihm vollzogen zu haben. Im Gegenteil: die Romantik wird im „Edgar“ auf die Spitze getrieben. Ferdinando Fontana, der Textdichter, hat hier zugleich alle Mittel seiner Zufallsdramatik so gesteigert, daß sein Komponist der Verdi des „Trovatore“ hätte sein müssen, um die gehäufte Unechtheit in musikalischen Wert ausmünzen zu können.

Wir sind im Mittelalter. In Flandern. Edgar wird von zwei Frauen geliebt: Fidelia ist ein Musterbild von Weiblichkeit, Tigrana die Zigeunerin, die schwarze Dorfkokotte, die alle Männer umgarnt. Sie verführt auch Edgar, der sein Haus anzündet, seinen Nebenbuhler Frank im Zweikampf verwundet und Orgien feiernd alles Gute in sich zu vergessen scheint. Aber dieser Don José, der ganz nach der Vorlage Micaela um der Carmen willen aufgibt, wird urplötzlich stark, ein Held, der an seiner Verführerin Rache nimmt. Die Umstände, unter denen dies geschieht, sind sonderbar genug. Unter dem Oberbefehl seines früheren Gegners

Frank, der zufällig an seiner Burg vorüberzieht, wird der des Rausches müde Edgar Soldat im Kampfe gegen Frankreich. Also gereinigt kehrt er zurück. Eine Komödie wird aufgeführt. Man hält eine Trauerfeier für Edgar, der angeblich als Held gefallen und hier vor der Kirche in voller Rüstung aufgebahrt ist, in Wirklichkeit aber als Mönch verkleidet die Leidenschaften der Menge aufstachelt. Er weiß durch schwere Selbstanklage Verehrung in Verfehmung zu verwandeln. Es ist die Stunde, in der die Echtheit der beiden Frauen sich zu bewähren hat. Fidelia wird zur flammenden Verteidigerin des angeblich toten Geliebten, Tigrana läßt sich durch Schmeichelkünste zur Anschwärzung Edgars bekehren. Sie wird durchbohrt.

Die gewaltsam herbeigeführten Höhepunkte und die theatralisch verwickelte Schlußkatastrophe des Buches zeigen eine Verkettung von Romantik und Verismo, an der Puccini gewiß auch seinen starken Anteil als Anreger hat. Die Zigeunerin Tigrana reizt ihn. Aber ihre Übertreibungen, die in eine knalleffektreiche Tragik münden, sind mehr, als seine Phantasie vertragen kann. Puccinis Sprache, die keine elementaren Naturlaute kennt, wird künstlich. Die Vorgänge, die seine dramatische Kraft erproben sollen, bleiben ohne Wirkung. An entscheidenden Stellen verstummt die Musik ganz. Die Technik, die sich nur an einem seinem Wesen nahen Stoffe bilden kann, ist durch den Zwiespalt engbrüstiger Nummer und zielunsicherer Harmonik bestimmt. Und nur hier und da leuchten im Ausdruck weiblicher Empfindungen Puccinis eigene Töne auf.

Aber er hat nun Klarheit über sich.

Der reife Puccini

Am 1. Februar 1893 findet im Teatro Regio zu Turin die Aufführung der „Manon“, wieder am 1. Februar, drei Jahre später, die der „Bohême“ statt. In den Dreißigern hat der Mann sich erkannt. Nicht aus dem Überschwang eines Musikers, der seinen Schaffensdrang nicht meistern kann, quillt Werk um Werk. Das Tempo ist nicht rascher geworden. Aus reicherer Kunst- und Lebenserfahrung und mit wohlüberlegter Wirtschaftlichkeit wird der eigene Stil gebildet. Alles hängt ja von der Anregung durch äußere Geschehnisse ab, die den Kern des Menschen Puccini berühren: ‚Wo ist der Typ Frau, den er als entscheidend, fruchtbar, begeisternd in sich fühlt, in einem Werk bereits vorgebildet?

Der Blick fällt natürlich auf Frankreich. Das vorgerückte achtzehnte Jahrhundert bietet ihm die von Wohlgeruch erfüllte Atmosphäre und die auf schwankem Grunde stehende Frau, die im Abenteuer Erfüllung ihres Wesens sucht und anmutvoll in Glück oder Unglück endet. Aber auch das mehr bürgerliche neunzehnte Jahrhundert kann dem schaffenden Epikuräer wertvoll werden.

Der Fall der Manon Lescaut ist für den Opernmacher Jules Massenet 1884 ein Glücksfall geworden. Er hat aus dem Schicksal der leichtlebigen Dame gangbare Scheidemünze geprägt: für die Sängerin,

die sich glänzend herausstellen will, und für den gemeinen Mann, der einen leichten Kitzel spüren will. Ihm hat er aus unfehlbarem Handgelenk und aus unbelastetem Gefühl ein Stück großer Welt vorgegaukelt. Ein unsinnliches Spiel mit kleinen Formen, das doch den Sinnen schmeichelt, ist ihm geglückt.

Man hat Puccini, der sich des gleichen Stoffes bemächtigt, einen gewöhnlichen Opportunisten gescholten. Nun, ohne ihn in Schutz nehmen zu wollen: hier ist er es gewiß nicht. Es gibt nichts Gefährlicheres, als einen glücklich veroperten Stoff noch einmal durchzumusizieren. Das Theater allein, das hier dem Maestro auf der Textsuche zuklingt, kann ihn nicht gelockt haben. Diese Manon Lescaut muß ihm menschlich nahe sein. Für dieses haltlose Geschöpf muß er Zärtlichkeit haben, sich zu ihrem künstlerischen Anwalt geboren fühlen. Die spielerische Art ihrer Behandlung durch Massenet, empfindet er, ist ihr nicht gerecht geworden. Er will das Tragische ihres Abenteuers, die wahre Romantik einer untiefen Frau, ganz durchkosten, durchfühlen, in Musik vollenden. Dabei mag Blutsverwandtschaft zwischen Massenet und Puccini immerhin noch zu entdecken sein. Der Wille, dem Bourgeois zu gefallen, verbindet sie. Beide sind dem Bürgersinn ihrer Zeit verknüpft. Aber Puccini ist seelisch ganz anders an der Lyrik des Weibes beteiligt, das so unbürgerlich scheint, zur Ungebundenheit strebt, in der grand monde atmet und doch mit ihrer Menschlichkeit bis in die Wurzeln des seelischen Daseins reicht. So mindestens sieht sie der Mensch seiner Zeit, Puccini. Manon, die so leichtfertig zwi-

schen dem Studenten des Grieux und dem königlichen Steuerpächter Geronte zu wechseln scheint, Manon, die noch kurz nach dem tränenreichen Wiedersehen mit ihrem jungen Liebhaber, kurz vor der Katastrophe ihr Herz von den Juwelen nicht lösen kann, ist doch das Weib, das in der nordamerikanischen Öde durch entsagungsvolle Liebe, durch verzehrende Not entsühnt wird. Möglich, daß dieselbe Manon in Paris bis an ihr Lebensende hätte selig bleiben können. Bei Puccini ist sie schließlich echter, leidender Mensch und wert, mit den Kostbarkeiten eines dichtenden Musikers behängt zu werden.

* * *

So wird Manon die ältere Schwester der Mimi. Beide leiden durch die Liebe. Beide werden im Sterben durch echte Poesie verklärt. Die eine, galante Frau des achtzehnten Jahrhunderts, die andere Grisette des neunzehnten; und doch sie beide mit dem Blick eines Künstlers gesehen, der die Menschen jener Zeit zwar in das historische Kostüm steckt, sonst aber jede nähere Berührung mit einer wirklich nachzuerlebenden Vergangenheit scheut.

Der Puccini, der den echten Ausdruck seiner schwärmenden Genießernatur findet, hat allerdings in der Zwischenzeit Landluft geatmet. Er hat den Großstadterlebnissen nachgeträumt. So haben sie Patina angesetzt und sind für Poesie reif geworden. In der freien Natur haben ihm auch landschaftliche Stimmungen zu leiser Musik erblühen können. Sie erhalten den leicht melancholischen Ton, der wie ein Duft der Canzone, der Chanson in ihm nachklingt.

Man spürt auch sofort, daß der Komponist der „Manon" sich tief in Wagnersche Partituren versenkt hat. Es ist ja die Zeit, da Wagner in Italien zwar nicht von der großen Menge, aber doch von der Oberschicht des Publikums aufgenommen und so weit verstanden wird, daß ein Kultus von Wagnerbruchstücken sich entwickeln kann. Für den Musiker kann er vielfache Bedeutung gewinnen. Einem Puccini, der im tiefsten unmetaphysisch, aber dem Weiblichen innigst verhaftet ist, enthüllt sich Wagners Liebespoesie als große Offenbarung. Natürlich wird er jenes System von Vorhaltsspannungen, das in mählichem Aufstieg Schwüle hervorruft, als Italiener nicht für sich verwerten können. Aber fühlt er nicht hinter alledem die Erotik des Bürgerlichen? Mit unfehlbarem Instinkt hat er sehr bald die Möglichkeit entdeckt, sehnsüchtige Nonen, Undecimen seiner eigenen, ganz auf den Tanzrhythmus gestellten Sprache zu vermischen. Sie verliert dann, wie im Orchesterzwischenspiel, das dem dritten Akt der „Manon" vorangeht, zeitweilig ganz ihren rhythmisch gebundenen Charakter. Die Stimmung, die im Lento espressivo aus den Bratschen und Celli aufsteigt, verdichtet sich zum Siegfriedhaften. Allerdings ist der Verlauf solcher Strecken so unsinfonisch, daß nur eine Fermate genügt, um die Rückkehr zur rhythmischen Normalform zu ermöglichen.

* * *

Wie stark gerade die Empfindung für das Echte und das Bewußtsein der Eigenpoesie in dem Puccini dieser Zeit ist, wird klar, wenn man sich die rauschenden Erfolge des italienischen Verismo vergegenwärtigt,

der eben siegreich durch die Welt geht. Da ist Puccini durchaus antiveristisch. Er ist im äußersten Fall bereit, den Effekt um der Poesie willen zu opfern. Die in der Wüste sterbende Manon mag noch so sehr durch ihre Verzweiflung rühren: sie wird den Erfolg der lebenslustigen Manon leicht gefährden. Und wie er zu „Bohême" kommt, erzählt uns Puccini ja selbst. Sein Verleger will ihn zum Verismo bekehren; er drückt ihm ein blutrünstiges Stück in die Hand, schickt ihn nach Sizilien, um sich am Schauplatz der Handlung zu begeistern. Sein Innerstes lehnt sich gegen sie auf. Aber um die Widerstände gegen den ihm aufgezwungenen Text zu stärken, spielt er bei seiner Rückkehr auf dem Schiff am Klavier aus den „Meistersingern". Das erregt die Aufmerksamkeit des mitfahrenden Grafen Gravina und seiner Gattin, Cosimas Tochter. Der junge Maestro bekennt sich und wird mit Erfolg ermahnt, nur seinem eigenen Trieb zu folgen.

Dieser für Puccini entscheidende Vorfall wirkt zwiefach aufklärend. Man wohnt bereits einem seelischen Kampf bei. Diesmal bleibt der gute Geist in ihm siegreich. Doch ist denkbar, daß ein anderes Mal die Hemmungen sich abschwächen und der praktische Sinn Puccinis übermächtig wird. Dann aber offenbart sich bei diesem Anlaß die Liebe zu den „Meistersingern". Und es ist nicht ohne Reiz, zu sehen, wie jemand aus diesem klassischen Werk Stimmung für „die Bohême" schöpft.

Merkwürdig genug: Puccini kann auch im Banne der „Meistersinger" nicht eigentlich Wagnernachahmer werden. Er verfällt nicht in den Fehler derer, die das

Meistersingerorchester so tief in sich einatmen, daß sie nie mehr von ihm loskommen. Er übernimmt etwas von seinem Geist, den er dem eigenen vermählt. Nirgends wie in diesem Wagnerwerk wird ja die Alltäglichkeit unter Musik gesetzt. Hier liegt das klassische Beispiel für eine durchmusizierte Rede vor, die ursprünglich aller Musik zu widerstreben scheint. Auf den Schwingen eines wunderbar durchsichtigen und ausdrucksfähigen Orchesters wird sie getragen. Von hier also läßt sich der Puccini zu jener Gesprächsmusik anregen, die so eigentümlich scheint. Und sie ist es auch. Denn sie hat alles Uferlose, das auch dem Meistersinger-Wagner anhaftet, abgestreift; sie fügt sich einem Orchester, das, im tiefsten Wesen unpolyphon, allem Unbegrenzten ausweicht, und hat nur etwas von dem schwebenden Klang, der aber sogleich die Farbe Puccinis annimmt. Die Meistersinger werden für das Milieu fruchtbar. In „Manon" ist das kaum angedeutet. Man mag selbst in der Toiletteszene des zweiten Aktes noch manchem Widersinn begegnen.

In der Bohême erst ist die Gesprächsmusik Puccinis voll entwickelt. Die unlyrischen Szenen zwischen den Künstlern im Eingang des ersten und im Verlauf des vierten Aktes sind die Probe auf seinen persönlichen Stil, dessen dramatische Haltlosigkeit, dessen leitmotivische Schwäche zwar stets erkennbar sein mögen, aber ohne den freundlichen Eindruck anmutiger Überwindung alles Schwierigen zu mindern. Mit ganz eigener Leichtigkeit mündet das Gespräch in das ausgeführte Ensemble ein. Die Bohémiens haben sich über ihr wie vom Himmel gefallenes Mahl hergemacht. Oder viel-

mehr: drei haben gegessen, der Musiker Schaunard aber, der Spender, hat nur geredet. Der Sechsachteltakt, der ihre Sorglosigkeit anzeigt, hat ihre heitere Laune beflügelt. Leise nur klingt das Zweiachtelmotiv mit den Parallelquinten als Vorgeschmack der Lust des Quartier latin hinein. Es klopft. Der Hauswirt. Soll man ihn einlassen? Der Sechsachteltakt ist noch lebendiger geworden. In den Flöten hüpft er vorüber: der Mann wird empfangen, obwohl er das schreckliche Wort „Miete“ ausgesprochen hat. Reizend entfaltet sich das Sechsachtel in Ges-dur zum Melodischen, das die Holzbläser umspielen, während man darüber hin den fordernden Wirt zu einem gemütlichen Mitbewohner umstimmt, durch Wein zur Redseligkeit bringt. Zu den Holzbläsern sind andere Genossen getreten, bereit, sich über den Mann lustig zu machen, der schon die Taler für sich rollen sieht. Des-dur, Des-moll? Nur die Worte Marcels klingen, ganz ohne Musik. Dreivierteltakt. Ein Schweben zwischen A-dur und Cis-moll. Die Klarinette vollzieht die Wendung zur Melancholie, die hinter der Weinseligkeit liegt, durch den Aufstieg zur Quinte Gis. Das Fagott ergänzt sie nach unten. Die Indiskretionen des Hauswirts werden belauscht. Die Sechzehntel der Holzbläser lächeln in einer gutmütig-ironischen Art. Wiederum Sechsachtel. Die Schuldner sind in Ankläger verwandelt: der Wirt hat seinen späten Johannistrieb verraten. Die beleidigte Moral, die gekränkte Ehegattin werden ausgespielt. Im Mosaik, bei wechselnden Taktarten, zieht schon Gehörtes vorüber. Der Ton wird lauter, nachdrücklicher. Hinweg! Darunter eine

kräftige Tonleiter sämtlicher Streicher durch zwei Oktaven. Das zarte Unisono „E buona sera“ der vier Bohémiens geleitet den Mann hinaus. Hier haben wir ein Beispiel der ganz neuen Geschmeidigkeit des Komponisten erlebt, der gewiß an Witz übertroffen werden kann, aber ohne jeden Aufwand, ohne besondere Aufregung, oft mit ein paar Akkorden, also scheinbar am Klavier improvisierend, auf dem Untergrund eines umschaltungsfähigen Tanzrhythmus dem Dialog folgt oder die Sprechenden in Singende verwandelt. Die Worte laufen oft genug neben der Musik her, aber ein Gleichklang zwischen ihr und der Situation ist jedenfalls erreicht und der Zuhörer durch die Leichtfüßigkeit der musikalischen Sprache dauernd gefesselt.

* * *

Die melancholische Quintwendung führt die betrachtende Phantasie ganz natürlich zu einem Ensemblestück zurück, das den jungen Meister verkündet hatte: zu dem Appellchor in „Manon“. Die zur Deportation bestimmten weiblichen Gefangenen werden vom Sergeanten einzeln genannt, das Volk begleitet ihr Erscheinen mit Ausrufen und Bemerkungen, die sich beim Auftreten der Manon lebhaft steigern. Lescaut redet zum Volk, um Stimmung zu machen und zugleich die Aufmerksamkeit von der zärtlichen, leidenschaftlichen Zwiesprache des Grieux' mit Manon abzulenken. Die ergreifende Klage der Holzbläser hat sich in die Sprache wagnerscher Sehnsucht verwandelt. Es-moll ist Ges-dur geworden, Einstimmigkeit, die ein *b* erreicht, vereint die beiden. Die Wiederaufnahme des Es-moll-Beginnes und der Klage findet

sie und das ganze Orchester im Bunde: ein Lebewohl von erschütternder Kraft. Aber nicht wenig haben an der Trauer die durch Pausen getrennten, springenden Pizzicatotriolen in den Bässen teilgenommen, die wie ein Echo mitlaufen und nun in einem pppp verhauchen. Es ist ein Chorstück von eigentümlicher Farbe, in dem Ausdruck der Situation und der Empfindung vollkommen zusammenfließt; gewiß an Umfang nicht bedeutend, aber eindrucksvoll durch eine Echtheit, wie sie sich sonst nicht leicht findet.

Hier fällt auch zweierlei auf: die sichere und eigene Art der Harmonisierung und die Fähigkeit, Stimmung zu erzeugen. In seiner „Manon" zuerst tritt die Eigenart des Harmonikers Puccini und zwar so auf, daß wir sie als überraschend begrüßen. Freilich ist zu sagen, daß die „Bohême" dem Ausland früher bekannt wurde als „Manon", der die Massenets im Wege stand, und daß man so von dem späteren auf das frühere Werk rückschloß: man begann bereits als Manier zu empfinden, was doch die Frische eines ersten Einfalls hatte. Es ist üblich, von den parallelen Quinten- und Oktavengängen Puccinis als dem sein harmonisches Wesen Erschöpfenden zu sprechen. In der Tat verfällt er ihnen, die von Meistern mit starker Wirkung angewandt wurden, allzu leicht und bringt sie in einer so primitiven Form, daß man zunächst an die Hilflosigkeit eines musikalischen Abc-Schützen denkt. Im Grunde aber entspricht diese unverhüllte Quintenverwendung der Primitivität seiner Seele und seines nicht in mystischen Gegenden verweilenden, sondern der Situation zugewandten Geistes. Nichts liegt

ihm ferner als die Beredsamkeit malerischer, schildernder Musik, die oft genug in Redseligkeit, in Schwatzhaftigkeit ausartet. Sein Realismus ist ein Realismus der bescheidenen Mittel, auch wenn er sehr lärmhaft aufzutreten scheint. Und die parallelen Quintengänge sind eben ein Ausdruck seines realistischen Willens. Februarnebel, Kälte, seelische Not lassen sich gewiß anders ausdrücken als durch gleichabsteigende Quintengänge der Flöten und Harfen. Aber dem Geist Puccinis genügt es. Er weiß: dem großen Publikum werden diese leeren Quinten seltsamer, suggestiver klingen als die verfeinerten Mittel eines abgestuften Orchesters. Das Theater, so spricht er, kann sich mit dem unbedingt Notwendigen begnügen. Natürlich trägt die Primitivität dieser Quintenverwendung, die zuletzt auf mangelnder Schattierungsfähigkeit beruht, ihre Strafe in sich. Denn da diese Quinten als stimmungförderndes Mittel in verschiedenen Situationen auftreten, erschöpfen sie sich. Dann spürt man auch die Bewußtheit eines Musikers, der seine Schwäche vergebens in einen Vorzug umzubiegen versucht. In Manon und Bohême aber ist dies kaum zu merken. Da hat Puccini noch die Frische einer, man möchte sagen, späten musikalischen Pubertät. Und in dem dritten Manonakt mögen wir auch etwas wie das Erscheinen des vor sich hinträllernden Laternenanzünders kurz vor der Katastrophe als echt gewordenes Theater empfinden: als einen Nachklang des Nachtwächters in den Meistersingern. Nur bleibt immer bei Puccini die Sicherheit des Instinkts bewundernswert, mit dem er Idyll und Gewaltakt einander entgegensetzt.

Der Harmoniker Puccini mag aber in seiner Vorliebe für Quintengänge im Akkord und in der Melodik besonders auffällig sein: man kann noch anderes, und zwar schon in seiner „Manon", an ihm entdecken. Gerade hier, wo die Empfindung sich reiner äußert, geht er auch modulierend Wege, die ihm nicht einzig und allein von seiner nervösen Unrast vorgeschrieben werden. Schon zeigt sich inmitten der Chromatik, deren wagnerschen Ursprung wir kennen, die sehr entschiedene Neigung Puccinis zu eigenen Wendungen, wenn es gilt, seelische Nöte auszudeuten; und wir bemerken einen besonderen Hang zur merkwürdigen Ausnützung und Anreihung von Septimenakkorden in den verschiedensten Lagen. Dies wird ihm harmonische Förderung und Hemmung zugleich. In „Manon" wirkt sein Ausweichen gegenüber einer Anlehnung an den großen Wagner, den er nicht verleugnen kann, wie ein erstes Aufkeimen einer Eigenart; in der „Bohême" ist die Anlehnung an den Meister überwunden, aber auch schon die Andeutung einer Manier gegeben. Doch die „Bohême" ist als Werk geschlossener; sie ist mit theatralischer Sicherheit geschaffen, die doch nur selten die empfundene dramatische Kleinkunst durchkreuzt.

* * *

Manon und Mimi: sind beide liebliche Schwestern uns in ihrem Leben nahe, so werden sie uns innigst vertraut in ihrem Sterben. Ja, dies allein scheidet sie: Manon wird uns in ihrer ganzen eigensüchtigen Koketterie für Augenblicke so nächdrücklich vorgeführt, daß ihre Bekehrung durch das Unglück, ihre schran-

kenlose Hingabe an das Gefühl nicht durchaus folgerichtig scheint. Mimi dagegen tritt uns sogleich als die Leidende entgegen. Ein Motiv stellt sie als eine vom Tode Gezeichnete hin. Mag sein, daß sie noch zuweilen sehnsüchtig nach dem Genuß ausschaut. Im Grunde liegt er in ihrer Vergangenheit: Gegenwart und Zukunft sind Lieben, Leiden und Sterben. Darum bleibt dem Theaterbesucher Mimi die Gestalt, an der er hängt. Wäre Manon nicht schon durch die effektvolle Oper Massenets als Weltdame geprägt, sie würde doch durch Mimi verdrängt, die sich als verbesserte Manon darstellt. Und trotzdem: man kehrt als Musiker gern zu dieser zurück.

Die Welt der Bohême hat den Sieg über die der Manon davongetragen. Der Bürger betrachtet den Künstler, den Bohémien, mit einer Mischung von Liebe und Scheu. Aber ahnt er denn, daß jener vielgerühmte Roman Murgers „Vie de Bohême“ im letzten Grunde eine Verherrlichung des Bürgertums, der bürgerlichen Ordnung und Gesittung ist? Und daß Puccini gerade darum die Seele dieser angeblich so freien Menschen erspürt hat? Murger läßt ja seine Bohémiens schließlich in das wohlanständige Leben der Bürger einmünden. Tag für Tag von den Forderungen des Daseins überrascht zu werden, jedes Berufes spottend, aber darbend völlige Freiheit zu genießen, so folgern sie, mag in einem gewissen Lebensalter sehr vergnüglich und auch recht sein. Am Schluß des Romans aber sind sie bereits darüber hinaus. Selbst ein Schmetterling wie Musette, die von Blüte zu Blüte flog und doch alle Zärtlichkeit auf ihren Marcel häufte, ist am

Ende in dem sicheren Hafen der Ehe angelangt und bittet nur vor der Hochzeit ihren Zukünftigen um die Erlaubnis, Abschied von Marcel feiern zu dürfen. Der Dichter Murger weiß gar nicht, daß er mit dieser Schlußapotheose des Bürgertums seine ganze vorangehende behagliche Schilderung des Bohêmelebens fragwürdig macht. Aber es liegt eine Wahrheit in seiner Schlußfolgerung: Bohémiens durch alle Lebensalter hindurch sind sehr selten. Es gibt ein Beharrungsvermögen des Gefühls, das zur Sentimentalität führt. Man fühlt es in den allzu beharrlichen Beziehungen Rodolphes zu Mimi und Marcels zu Musette angedeutet. Und Puccini selbst, der Genießer, schwebt von Natur zwischen dem Weltlichen, Salonhaften und einer Sentimentalität, die immer in Gefahr ist, durch den Theatereffekt unterstrichen zu werden. Ein einziges Mal in seiner Laufbahn, im Falle der „Manon", richtet er sich den Text selbst ein. Seine Erfahrungen mit Ferdinando Fontana hatten ihn dazu veranlaßt. Und in diesem einen Falle wird er vom Gefühl schließlich übermannt. Er verliebt sich in seine Manon so, daß er sie nicht ins Theater, sondern in sein eigenes Leben stellt.

* * *

Die Einrichtung der Bohême wird von Giuseppe Giacosa und Luigi Illica besorgt, die das Nützliche mit Poesie und Sentimentalität zu verbinden wissen. Sie sind dem Musiker Puccini, der sich wiederum in Mimi verliebt, so völlig zu Willen, daß sie dieses Geschöpf selbst mit Zügen ausstatten, die bei Murger einer anderen, Francine, gehören. Auch die Schlüsselszene ist ihr entlehnt. Man wird sich beim Sterben der Mimi

leicht an die Traviata erinnern. Das hindert aber Puccini nicht. Er fühlt sich Manns genug, dieses Wesen in einer ganz anderen persönlichen Art verhauchen zu lassen.

Die Textdichter stellen, um Mimi möglichst zu verklären, der von Puccini seelisch durchbrochenen Manon eine beinahe reinliche Scheidung zwischen der leichtherzigen Musette und der sentimental poetischen Mimi gegenüber. Dies ist ein erster Anlaß für den Musiker gleichfalls reinlich zu scheiden. Das Mittel des Kontrastes wird überhaupt in der „Bohême" ganz anders, viel bewußter angewandt als in „Manon". Die halbweltliche Soubrette Musette mit ihrem charakteristisch hüpfenden Motiv im Neunachteltakt und mit ihrem süß duftenden, schmachtenden, durch Haltepunkte und Beschleunigungen noch lockenderen Walzer muß gegenüber dieser Mimi in den Schatten treten. Man kann Mimi so schon ganz anders einführen als Manon, die sich in einer zwar zurückhaltenden Art, aber doch im Dreivierteltakt vorstellt, während der Zweivierteltakt, mit dem Mimi ihren Namen nennt, trotz seines raschen Überganges von F-dur nach A-dur doch unschuldsvoll klingt. In der Dominantstimmung läßt sich Sehnsucht und Sentimentalität vernehmen. Um Manon in das achtzehnte Jahrhundert zu stellen, läßt man sie und und das Madrigal-Menuett hören, das gewiß eine reizende Musiknummer ist. Aber dann vergißt der Komponist alles Historische und lebt mit seiner Manon ganz in der Gegenwart. Eine solche Zweiteilung gibt es in der „Bohême" nicht. Man ist durchaus einheitlich gestimmt. Mit dem leisen Eintritt der Klarinette, unter

der geteilte Streicher noch leiser den Ausdruck einer aufkeimenden Liebe vollenden, sind wir einer zarten Grundstimmung gewonnen, die niemals aufgegeben wird. Das Frage- und Antwortspiel mit dem Hintergrund einer schicksalshaften Neigung läßt sich wohl nicht liebenswerter ausdrücken als in den Sordino-Staccati der Streicher. Die Ohnmacht eines kranken, zur Liebe geborenen Geschöpfes macht solche Zartheit natürlich und ebnet den Weg zu einer Ritterlichkeit, die Liebe zum Erblühen bringt. Der verlorene Schlüssel, das erloschene Licht, die kleine Unaufrichtigkeit der Mimi: dies alles, die Annäherung der beiden fördernd, geht über einem Tanzrhythmus in B-dur hin, der die Sorglosigkeit des Bohême- und Grisettentums trägt. Die Melancholie des blutsverwandten D-moll deutet sich an. Die Unsicherheit des Tastens äußert sich in Klarinettengängen, die eine überraschende Wendung von C-moll nach As-dur vollziehen; und nun bereitet sich mit absteigenden Umschreibungen wie eine Improvisation von der Dominante aus eine halbgesprochene Arie Rodolphes vor, die den Augenblick der Berührung der eiskalten Hand Mimis in eine Ewigkeit von Liebe umwandeln möchte. Dies ist eine jener seltenen Eingebungen in der Oper, die das Glück eines Tenors wie eines Werkes machen und zugleich den Empfänglichen in den Bann des Musikers zwingen. Es mag dann oft genug geschehen, und es geschieht in der Tat bald darauf in dem Bekenntnis Rodolphes, daß wir in dem Drang nach hohen Tönen das Zugeständnis an den Theatereffekt spüren: Puccini hat durch den stimmungsvollen Anfang und durch die

scheinbar improvisatorische Entwicklung der Liebesszene, die in dieser Art beispiellos ist, von den Herzen und von den Sinnen seiner Zuhörer Besitz ergriffen. Auch Mimi, die so gavottenhaft bescheiden von ihrem Leben erzählt, steigt sehr bald zu hohen Tönen empor. Man glaubt ihr alles. Die Freunde rufen. Die beiden halten noch eine kurze Liebeszwiesprache. Wir geleiten sie hinaus. Was sie verknüpft hat, ist zartestes C-dur geworden. In unaufhörlichem Flusse sind Dialog, Geschehen, Gefühl zur entscheidenden Lösung gebracht. Die Wirkung ist unfehlbar.

* * *

Man muß bis zur Sterbeszene warten, um wieder ähnlich mitempfinden zu können. Der lose gefügte Roman Murgers und das Theater reimen sich nicht ohne weiteres zusammen. Die Gegensätzlichkeit der Situationen und der Stimmungen muß gesucht werden, auch wo sie sich nicht natürlich aus dem Leben der beiden Paare ergibt. Der Weg zum Café Momus wird ganz selbstverständlich genommen. Das Pariser Quartier latin lockt den, der schon seine Manon in einen ungebundenen Kreis von Studenten und Mädchen gestellt hat. Freilich ist die Hand Puccinis nun die eines Meisters, der Erinnerungen an die „Meistersinger" und an „Carmen" in Freiheit verwendet. Straßenverkäufer, Volk und Kinder haben einen Klang und Rhythmus, der nicht eigentlich aus dem Urwesen Puccinis stammt. Aber sein musikalischer Gesprächsstil hat seine ganz eigene Anmut. Wie er über den lächerlichen Alten Alcindor hinweg zu jener Wiederversöhnung Marcels mit Musette und zum triumphalen Abschluß führt: das

ist in seiner Einfachheit und Beschwingtheit nicht leicht nachzuahmen. Hier Vereinigung, im dritten Bild Trennung. Hier Fröhlichkeit, dort das Gegenteil. Das wirkt nicht ganz natürlich und ist mehr aus dem Streben nach Kontrasten zu erklären. Allerdings stimmen die kranke Mimi und diese winterliche Morgendämmerung zusammen. Sie hat den Ton der Echtheit. So im Hilferuf an Marcel, im E-moll, das von ihrer Zerschlagenheit erzählt. Auch Rodolphe, der in A-moll die abseits lauschende Mimi verleugnen will, aber laut seine Herzensnot, in C-dur seine überströmende Liebe bekennt, dann in F-moll von ihrer unheilbaren Krankheit, von ihrem schrecklichen Husten, von seiner eigenen Armut und Schuld spricht und über die zartesten Triolengänge den Trugschluß nach A-dur mitmacht, scheint alles in allem echt und nur an gewissen Höhepunkten ein bißchen theatralisch. Aber hier vollzieht sich der Wechsel mit einer Raschheit, die nicht ganz überzeugt, die zusammengesetzte musikalische Arbeit, die Absichtlichkeit beginnt zu ermüden. Man spürt: Musette folgt Mimi in ihren Trennungsgelüsten, damit das Addio in Ges-dur zu einem stimmungsvollen Quartettabschluß mit süßen Harfengängen, Arpeggien, führt.

Und nun stehen wir am schwächsten Punkt der „Bohême". Das Theater, wie Puccini es nun auffaßt, macht seine Forderungen geltend. Er will nicht mehr, aus reiner Innerlichkeit, wie in „Manon" zwei Endakte mit Pathos füllen. Dem Sterben der Mimi soll als Kontrast Fröhliches vorausgehen. So werden gewaltsam am Eingang des vierten Bildes die Heringsszene und

der Tanz eingeschoben, an denen nicht Inspiration, sondern Klugheit mitwirkt. So shakespearisch die Aneinanderreihung von Scherz und Ernst um der tieferen Bedeutung willen ist, hier könnte sie nur dazu dienen, den Empfindungsausdruck des Folgenden in Frage zu stellen.

Aber dies geschieht nicht. Sterbende Manon, sterbende Mimi, wer von den beiden ergreift den Zuhörer mehr? Auch hier, wo das Mitgefühl des Schaffenden den höchsten Grad erreichen soll, zeigt sich die weit bewußtere Art, mit der in dem späteren Werk die Hilfsmittel des Theaters in die Entwicklung eingestellt werden. Die sterbende Manon sieht sich, eine in Durst Verschmachtende, nur ihrem des Grieux gegenüber. Alles, was das Mitgefühl hervorrufen kann, holt sie aus sich selbst heraus. Man spürt eine empfindungsvolle Romanisierung des wagnerschen Vorbildes. Zwei Menschen allein, von denen der eine im Vordergrund steht, tragen die Szene. Puccini schenkt der verlöschenden Frau, die so ganz einer großen und einzigen Empfindung hingegeben scheint, etwas Sinnlichkeit zurück. Sie will nicht sterben. Doch sie muß. Erinnerungen suchen sie heim, sie will in Küssen veratmen. Aber der Liebestod Manons ist das Echteste und Tiefste, was Puccini je geschrieben hat. Selbst die Folge von übermäßigen Dreiklängen, in denen sich die Trübungen des Bewußtseins spiegeln, gibt sich als etwas Naturnotwendiges. Der Rhythmus des Tanzes ist von dem lyrisch-dramatischen Willen aufgesogen. Das Fis-moll des Schlusses mit den vielfachen Zwischentönen der Zartheit, der Halbbewußtheit, der Sehnsucht und den

seltenen Ausbrüchen einer verlöschenden Lebens- und Liebeskraft wird sich nie mehr im Schaffen Puccinis wiederfinden.

Aber Mimi stirbt wirkungsvoller und doch nicht so, daß der Ausdruck der Empfindung gestört wäre. Nur will Puccini Manon in ihrem Pathos den großen weiblichen Heldengestalten annähern, während er Mimi durchaus im Rahmen ihres bürgerlichen Bohêmedaseins hält und sie als das süße, kleine Mädchen enden läßt. Die Ankündigung Mimis durch Musette, das Kommen und Gehen der Freunde, die Großtat Collines, der seinen Rock opfert, der Edelsinn Musettes — wie ist dies zusammengefügt! Und wie das Alleinsein Rodolphes mit Mimi vorbereitet! Alles ist Musik geworden. Die Kleinarbeit Puccinis wird von der Stimmung des Schaffenden durchglüht. Aber all seine Glut und seine Zartheit drängt sich in den wenigen Minuten der letzten Aussprache der beiden Liebenden zusammen. Mit einem Schein von Polyphonie sind die Freunde aus ihrem Gesichtskreis getreten. Nun sprechen Liebe und Traurigkeit. Aus dem C-dur wird C-moll. Die absteigende Tonleiter als melodiebildende Kraft: das ist die überraschende Eingebung Puccinis. Der Lebenswille steigt auf. As-dur. In Schönheit will Mimi — sterben? Und die Dämmerung senkt sich in wenigen Takten herab. Auch an ihr schweben wie an Manon die Erinnerungen an die seligen Stunden des kurzen Daseins vorüber. Nur ist eine Meisterhand bemüht, ihre letzte Süßigkeit noch zu verfeinern. Wie war es doch, als wir im Dunkeln zu einander tappten, unsere Körper erzitterten und in unserer Seele das Gefühl der Zusammengehörig-

keit aufkeimte? Schon erstarrt die Hand, sie ist eiskalt wie damals, nur heißt es nun sterben. Es klinge noch einmal jenes erste Bekenntnis Rodolphes, singet es leise, leise! Entseelt? Noch nicht. Das Leben umgibt sie. Eine Musette, zum leichten Genuß geboren. Aber auch ihr Motiv nimmt eine tragische Wendung. Doch nein. Das Leben leuchtet in einem — Muff. Nun kann sie selig entschlafen in Rodolphes Liebesatmen. Singet sie nochmals, Flöten und Harfen, singet so leise wie nur möglich über liegenden Sordinostreichern die Arie, die aus dem Parlando herausdrängte, Rausch der Stimmen und der Empfindung zusammenströmen ließ. Als ein Wiegenlied ins Jenseits. Die anderen wissen. Ein Sonnenstrahl erleuchtet Rodolphe. Arme Mimi! Nur noch wenige Takte eines Cis-moll-Trauergesanges, jener melodischen absteigenden Tonleiter, die das ganze Orchester dir widmet. Rodolphe, heute untröstlich, wird wie sie alle dem Leben gehören.

Der Bürger wischt sich eine Träne. Dann geht er gesegneten Appetits zum Abendessen. Und wenn es sich glücklich trifft, kann er in dem vornehmen Restaurant Mimis Sterben als Begleitmusik genießen.

Der Weltbürger

Auf der Höhe seiner Erfolge dem Besten in sich treu zu bleiben, ist schwer. Für den Italiener liegt die Gefahr, vom Künstlertum in das Kaufmännische abzubiegen, besonders nahe. Schon der italienische Virtuose war geneigt und bereit, sich um der hohen Bezahlung willen zum Sklaven der Fürsten und des Nabobs zu machen. Er schien namentlich für England geboren, das ihn als ein Wunder bestaunte und abschätzte. Der Gaukler und Akrobat, sein Stammvater, hatte ja auch keine Bedenken, sich würdelos zu verdingen. Die italienische Oper war aus dem Bedürfnis derer, die eine Konjunktur ausnützten, wenn nicht hervorgegangen, so doch immer wieder gespeist worden. Die Stagione hatte den Verwerter großgezüchtet. Und kommen wir vom Ausführenden zum Schaffenden: nur in ganz wenigen lebt romantischer Sinn. In einem Rossini gewiß nicht. Mit aller seiner Meisterschaft: dieser Epikuräer, recht eigentlich der Vater der Schlageroperette, ist kein Beispiel für Idealismus. Freilich erschöpfte sich sein Wesen im Witz, der auf Verstandeskräften beruht. Wo er den Versuch machte, innerlich zu sein, wie in seinem „Stabat mater", bleibt er der heitere Epikuräer: doch hatte er den guten Geschmack, zu schweigen, als er um sich schaute und fühlte, daß er sein Wesentliches gesagt hatte.

In unserer Zeit der verzweigten Industrie fällt solche Enthaltsamkeit doppelt schwer. Und Puccini, der kein Witzling war, der noch ein Quentchen Lyrik in sich zu spüren glaubte, wollte nach dem Siegeslauf der „Bohême“ erst recht nicht verstummen. Diese hatte die lateinische Brüderschaft schon in der Stoffwahl besiegelt. Aber die Menschlichkeit ihrer Gestalten wurde in der ganzen Welt nachgefühlt, ihr Klang war Gemeingut.

Damit war dem Opernkomponisten ein neuer Schauplatz eröffnet. Er mußte sich den Bürgern der ganzen Welt verständlich machen. Er wollte nun nicht mehr eine national begrenzte Sprache sprechen, sondern seine eigene Note, den persönlichen Stil weltbürgerlich umformen. Und dies um so mehr, als die Zartheit der „Bohême“ für sich selbst nicht mehr kräftig genug war und die Stütze theatralischer Gegensätze brauchte. Seine Poesie konnte nicht im Sinne des Dramas tragen. Sie war durch einen bestimmten Typus Mensch begrenzt. So war er auf die Tragbalken des Theaters angewiesen. Puccini hatte ja, bevor er „Bohême“ schrieb, mit dem Verismo schon geliebäugelt. Die Mischung seines kleinen, aber eigenen Lyrismus mit veristischem Theater mußte wiederum etwas Eigenes ergeben. Überdies hatte sich der Verismo über Mascagni und Leoncavallo hinaus bis zu Umberto Giordano entwickelt. Seine „Fedora“ war ernst genommen worden. Hier hatte ein zweifellos Begabter das Problem der Verbindung des Dialogs und der Melodik in seiner Art gelöst. Sardou, ein verflossener Theatermacher, hatte sich also auch für unsere Zeit als brauchbarer Opernlibrettist erwiesen. Hat Musik nicht die Kraft, Brutalitäten zu mildern?

So entschließt sich Puccini, schon von anderer Seite dazu angeregt, Sardous „Tosca" zu komponieren. In diesem Augenblick ist er sich auch der Untreue gegen sich selbst bewußt. Er bedauert sie wohl, aber er kann nicht mehr zurück. „Tosca", noch scheinbar italienisch im Stoff, hat alle Eignung für eine Weltlaufbahn. Puccini opfert von nun an der Aktualität. Aktuell ist Japan. Die Ausmünzung seiner Kunst vollzieht sich, dank einem rührigen und findigen Managertum, auf angelsächsischem Boden. Japan und Amerika sind in „Madame Butterfly" verknüpft, die aus einem Schauspiel des geschickten Theatralikers David Belasco abgezogen ist. Und des gleichen David Belasco Theatermache hat auch „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" geboren: scheinbar ein sicherer Erfolg, bleibt es doch an Zugkraft in Europa weit hinter den früheren Werken zurück.

* * *

„Tosca", „Madame Butterfly", „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" mögen aus dem praktischen Sinn eines Großindustriellen der Oper hervorgegangen sein: sie werden doch drei fesselnde Variationen des einen Themas: „Verismo". Eine jede beleuchtet von neuem die Art, wie Puccini sich mit seinem Wesen gegen den Gewaltakt, den er sich selbst aufzwingt, behauptet.

Der Gedanke, Sardous „Tosca" in Musik zu sehen, hätte für den echten Dramatiker der Oper etwas Abschreckendes. Die krasse Gegenüberstellung des Guten und des Bösen in den Gestalten macht ja jeden Versuch ihrer wahren Charakterisierung ohne weiteres

aussichtslos. Das Ungeheuer Scarpia, in dem die schlechtesten Instinkte sich häufen, widerstrebt aller Bändigung durch Musik. Mangel an psychologischer Durchführung ist ja auch sonst in der Oper, selbst in mancher wertvollen, zu bemerken. Hier aber wirkt die scheinbar mathematische Abmessung der Effekte so unausstehlich, daß auch sie gegen alle mildernde Musik zu sein scheint. Die Folterszene wiederum stellt sich als unkomponierbar dar. Aber die Primadonna Tosca, eine liebende und eifersüchtige Frau, singend schon im Leben, erschließt gewaltige Möglichkeiten. Ihre Tat an Scarpia macht sie zur Heldin. In ihr rast es, sie wird durch Ereignisse hindurchgejagt. Und sie ist eine Primadonna: eine Frau, die Manon und Mimi ursprünglich in der freieren Auffassung der Liebe verwandt, aber trotzdem von einer Leidenschaft ganz erfüllt ist. Nur gewachsen. Zum kraftvollen Menschen und zur Persönlichkeit. Auch sie wird sterben, aber aus eigenem Willen.

Da ist auch die Kirche als Schauplatz. Eine römische Kirche. Dem Puccini, der den interessanten ambiente sucht, scheint sie fruchtbar. Eine Exposition in solchem Raum, Eifersucht, Liebe gegen Heiligkeit und endlich ein Meßner, der verkörperte Einfalt ist und durch seine komische Torheit die Ereignisse selbst vorwärts schiebt. Darauf das päpstliche Rom, in einem Stück Engelsburg gezeigt, in der Morgendämmerung, und ein Sterben in einem einzigen Taumel der Liebe. In dem Puccini, der Stimmungen sucht, beginnt sich die Aussöhnung seines künstlerischen Gewissens mit dem Stoffe anzubahnen.

Der Romantiker braucht also auch hier nicht zu verstummen; er hofft sich gegen alles Theater durchzusetzen. Allerdings erwacht in dem Theatermann Puccini mehr als je das Gefühl für letzte Zusammenfassung des Geschehens. Die bewährten Umarbeiter Giacosa und Illica haben ja schon durch Zusammenziehung zweier Akte in einen dem Musiker ein noch strafferes Gerüst geschaffen. Hier kann er zum ersten Male seine beschwingte, atemlose Oberflächenleitmotivik an einem sensationellen Geschehen von raschester Szenenfolge beweisen, die den Schein der Staatsaktion hat. Zum ersten Male komponiert er etwas wie einen großen historischen Hintergrund mit.

Der zweite Akt bietet ihm die größte Schwierigkeit. Scarpia, Tosca, Cavaradossi: diese drei sollen gegeneinandergestellt werden. Die Folter soll sprechen. Etwas Menschliches soll bei alledem aufkeimen. Die Echtheit der Frau soll packenden Ausdruck finden.

Stärkste Gegensätze sind gegeben. Wird es möglich sein, ein Stückchen Romantik hier anzusiedeln? Dies wohl nicht. Aber an drei Stellen will Puccini sein besseres Selbst aussprechen. Die kleine D-dur-Gavotte, die Scarpia nervös macht, setzt der Spannung das Genrebild entgegen. Sie verklingt in imitierenden Stimmen: eine Technik, die aus „Carmen" stammt. Die Kantate, mit Tosca als erster Sängerin, verknüpft sich mit einer Anbahnung der Folterszene. Hier ist das beherrschende Können des Maestro zu bewundern. Das Gebet endlich will Tosca kurz vor dem Notwehrmord an Scarpia als frommes, edles Weib kennzeichnen. Diese drei Nummern würden ihr Ziel

erreichen, wenn sie nicht mitten in ein abstoßendes Theater gebettet wären.

* * *

Der große historische Hintergrund fordert anderen Aufwand an Mitteln. Das Orchester verstärkt sich im Blech und Schlagwerk. Die Orgel ist tätig. Gleich die drei ersten Takte melden von gewaltigen Ereignissen. Nicht umsonst sind wiederum vier Jahre seit dem letzten Werk verflossen. Die Harmonie hat sich indes durch den Pariser Impressionismus als Dogma gegen Wagner zu noch größerer Freiheit entwickelt. Ein Dogma gegen Wagner nimmt Puccini, der Nützlichkeitsmensch, nicht an. Im Gegenteil, Vorhaltdissonanzen werden häufiger und mit Bewußtsein verwandt: so wenn Cavaradossi den Angelotti beschwört, sich im Brunnen zu verbergen. Quinten- und Quartenfolge, kurze Folge von Ganztönen mischen sich einer Chromatik, die schnellfüßig der Katastrophe nacheilt. Das Tremolo tritt mit solcher Beharrlichkeit auf, daß es sich in der Wirkung abstumpft. Es stellt sich überdies als Verlegenheitsmittel eines Unpolyphonen dar, der auch die Einstimmigkeit und Akkordseligkeit im Melodischen übertreibt. Und doch macht uns Puccini am Schluß seines Kirchenakts zu Zeugen einer Maestria, die kein Werk des Verismo aufzuweisen hat. Dieser Akt, der die Hauptakteure, die Diener der Kirche und Betende in atemlosem Sensationsdrang nach- oder nebeneinanderstellt, dazwischen aber selbst von einem Liebes- und Mondscheinidyll träumt, baut schließlich auf einem obstinaten *f–b* ein großes Finale. Es umarmt sehr, sehr viel: das Böse und das Heilige,

Befehl, Gier und Gebet; kühne Modulationen und Glockenklänge; Parsifaltöne, aber auch Triolen und Schlußwendungen, die an die „Cavalleria rusticana" erinnern. Wie denn dieses Ensemble überhaupt als eine sensationelle Schlußfolgerung des Verismo erscheint. Nur bleibt hier der Wille erkennbar, nicht nur dem Effekt, auch der Kunst zu huldigen. Dieses Finale steht selbst bei Puccini einzig da.

Er läßt der asthmatischen Aufregungspose und der dröhnenden Peinlichkeit des zweiten Aktes einen Anfang des dritten folgen, der sehr hübsche Stimmungsmusik seiner nun festgelegten Art ist. Das aus der Nacht in den Morgen dämmernde Rom, die Sternenklarheit des Himmels wird in absteigenden Pizzicati gemalt, deren Quintenfolgen uns von dem Pariser Morgendämmer her bekannt sind. Und mit jener umharmonisierenden Wiederholungstechnik, die durch den neufranzösischen Impressionismus Bürgerrecht in der Musik erworben hat, wird dieser Stimmung der leise Nach- und Vorklang des dramatischen Geschehens verknüpft. Herdenglocken verschwistern ihre Quinten den andern. Echowirkungen treten auf. Morgen. Es singt durch die Luft, während die Morgenglocken klingen. Der Schauplatz, die Plattform der Engelsburg, auf der Cavaradossi erschossen werden soll, stimmt von selbst zu der tragischen Note, zu dem E-moll, das in die Ereignisse hineinführt. Wie der liebenden Manon und Mimi taucht auch Cavaradossi in seiner schweren Stunde die Erinnerung an selige Augenblicke auf. Damit wird die Szene ins Lyrische gerückt. Das Orchester weiß die Höhepunkte des Liebeslebens um so eindring-

licher zu beschwören, als ja die selige Vergangenheit sich in Gegenwart verwandeln will. Tosca hat den Weg hierher gefunden. Was nun kommt, will die Schlußapotheose der Liebe sein und alles Abstoßende ringsum vergessen machen. Die beiden Stimmen im Einklang möchten ein seelisches Heldentum durch die Kraft der Liebe künden. Tun sie's? Man glaubt ihnen die letzte Innerlichkeit nicht, man spürt den Theatereffekt.

Der Effekt ist in „Tosca" erreicht, die Gegensätzlichkeit der Wirkungen von Puccini nicht übertroffen. Die Staatsaktion, den historischen Hintergrund Musik werden zu lassen, kann zwar einem nicht gelingen, der über die wirklichen Mittel musikalischer Schilderung nicht verfügt, innerlich nicht bewegt und schon darum auf die schematische Anwendung einer gewissen vereinfachenden Untermalung oder Unterstreichung angewiesen ist. Aber innerhalb der leitmotivischen Kurzatmigkeit darf der Belcanto immer wieder ausatmen, dem Wohlklang wird ein breites Bett geschaffen, und unter dem Dialog läuft, ihn zuweilen von ungefähr ausdrückend, dann wieder ihn nur akkordlich stützend, endlich in seltsamer Unbekümmertheit ein singendes Orchester. Wer wagt es in neuerer Zeit, so über den Dialog hinwegzukomponieren, ohne ihn doch völlig zu verachten! „Tosca", die den bisher gefährlichsten Dialog hat, ist zugleich das bisher stärkste Zeugnis für ein, man möchte sagen, naives Raffinement des geistigen Mittelmenschen Puccini, der hier ein Problem nicht gelöst, sondern geschickt umgangen hat.

Dieses Werk ist der Primadonna, die sich selbst ganz

ausspielt, gewidmet. In Floria Tosca soll sie alle höchsten Verzückungen des Theaters und der Liebe erleben. Wenige können das. Einer Marie Jeritza ist es gegeben, Natur in Theater, Theater wiederum in Natur umzuwandeln.

* * *

Statt des historischen ein kulturhistorischer Hintergrund. So könnte man meinen, wenn auf „Tosca" 1904 „Madame Butterfly" folgt, die bei ihrer Erstaufführung in der Mailänder Scala unfreundlich aufgenommen wird. Aber weder ist Tosca historisch, noch Butterfly kulturhistorisch. Beidemal spielt im Grunde nur das Weib, das interessant umspielt wird. Allerdings ist der Hintergrund wichtig, weil er dem Künstler Puccini die Möglichkeit gibt, sich neu zu drapieren. Das Kostüm war ihm schon immer von Bedeutung. Aber in „Butterfly" wird es als starker Erfolgsfaktor miteingestellt. Dem Auge wird Merkwürdiges geboten, und die Musik will durch ihre Merkwürdigkeit ergänzen.

Denn durch die Welt geht der Hang zum Exotischen. Ostasien bietet West- und Mitteleuropa Anregungen und Reizmittel. Das Gefühl, daß man dem Orient für die Kunst neue Reize abgewinnen könne, lebt von jeher in Frankreich, dem das orientalische Motiv Anlaß zur Bereicherung der Dichtung und Malerei und zu vergnüglicher Spielerei in der Musik wurde. Aber um 1900 hat sich der Begriff Exotik stark erweitert. Man spürt ernste Gefahren für die abendländische Erfindungskraft und sammelt gierig alles Außereuropäische, was zur Befruchtung der europäischen Phantasie dienen soll. Für die Musik ist Rußland die Brücke

zwischen Europa und Asien. Japan hat sich lange schon dem Europäer als kunstschöpferisch erschlossen. Zierliches, Feines hat sich dem Maler enthüllt. Das Land und seine Sitten haben farbige und eindringende Schilderung gefunden. Japanische Schauspielkunst spricht in Europa vor. Aber die japanische Frau stellt sich der Phantasie des Europäers immer zunächst als Geisha dar, als das freundliche Geschöpf, das in seiner Unterwürfigkeit nur dem Zeitvertreib des Mannes dient.

Puccini kennt zwar Japan nicht, aber er weiß, daß er dem amerikanischen Engländertum nicht besser huldigen kann, als wenn er es in seiner ganzen politischen Überlegenheit gegenüber einem Kind der gelben Rasse zeigt. Frank Nielson, der Manager des Covent Garden, hat ihn auf das Drama des Belasco hingewiesen, „Die Tragödie einer Japanerin", aber zugleich die Belustigung eines Amerikaners, des Amerikaners überhaupt. Der Hinblick des nunmehr im angelsächsischen Sprachgebiet heimischen und dem Dollar ergebenen Puccini auf England und Amerika versteht sich von selbst. Dies also reizt ihn neben dem Typus Weib, der hier handelt und sich opfert, und neben der Fremdartigkeit des Hintergrundes.

* * *

Im Grunde ist ja alles in Puccini dafür vorgebildet. „Tosca" bekennt er vor sich selbst als Irrtum, auch wenn er dem Gewaltsamen seine Romantik wirksam gegenübergestellt zu haben glaubt. Er will zu dem Typus des kleinen Mädchens zurückkehren, dessen Liebesfähigkeit und Eignung zum tragischen Erlebnis gezeigt werden soll. Nur hat sich sein begrenzter

Vorrat an romantischer Sehnsucht, an Wärme, an Phantasie mit den Jahren und mit den steigenden Kassenerfolgen vermindert. Geblieben aber, ja gewachsen ist die nervöse Unruhe eines Genießers, der die Mittel der neuen Harmonik zwar aus natürlicher Anlage heraus, aber nicht eigentlich als Ausdrucksmittel verwendet. Er begreift ihren Wert zur Erhöhung der Farbigkeit, die sein Milieu fordert, aber er denkt nicht daran, sie zur tiefen Durchseelung seiner Geschöpfe zu verwerten.

Um diese Zeit hat der Pariser Impressionismus sein letztes Wort gesprochen. „Pelleas und Melisande" hält seit 1902 die Welt in Atem. Der Exotismus ist nicht nur kennzeichnende Note des Impressionistischen, das die Primitivität des Exotischen in seiner Sprache äußerster Verfeinerung umdeutet, sondern er schickt sich an, allgemein zu werden. Puccini aber, im Besitz seiner vereinfachenden Sondertechnik und übrigens in seiner Auffassung der Oper durchaus unimpressionistisch, wird, meint er, auch hier seine Art durchsetzen. Und darum mit besonderem Erfolg, weil ja seine sonst den Ausdruck beschränkende Tanzform gerade dem hüpfenden Schritt der zierlichen Geisha gemäß scheint. Sie gehört bereits der Operette an. Die Geisha bei allem operettenhaften Mitklang seiner Kunst doch in eine andere, höhere Sphäre zu heben, sie durch seine verkürzte Leitmotivtechnik, eine noch kühnere Koloristik, beseelende Erotik zu verklären, müßte gerade ihm gelingen. Und die Tragik muß sich dann aus den tragischen Momenten von selbst ergeben.

In alledem steckt sehr viel Berechnung. Zuletzt entscheidet nun doch über die Ausdrucksfähigkeit eine nicht bereits mit Klugheit belastete Phantasie. In der „Butterfly" ist nun allerdings die Kälte des Theatralikers oft genug zu spüren. Die Oper hätte ergreifend werden können, bedeutet aber nur einen interessanten Fall. Mailand, das sie ablehnte, merkte hier kältere Empfindung und schwächere Inspiration. Wiederholung des melodischen Typus, selbst in sinnlich berauschender Umhüllung, wird in Italien, wo man für Melodien ein gutes Gedächtnis hat, dem Opernkomponisten stark angekreidet. Die Welt aber hört darüber hinweg und läßt sich, zumal durch eine Sängerin, die Butterfly mit Klang und Seele erfüllt, leicht berauschen. Und wird auch durch den Auftritt der Pinkerton rechtmäßig angetrauten Amerikanerin nicht abgekühlt.

Es bleibt aber für den schärfer blickenden Betrachter des Werkes noch genug übrig, was Verstand, Nerven und Sexualleben an „Butterfly" gearbeitet und geleistet haben. Wenn schließlich die Rückverwandlung des berechnenden Theatralikers, der nie auszuschalten ist, in den empfindungs- und phantasievollen Musiker und Dramatiker noch weniger geglückt ist als früher, so muß doch mindestens die Erkenntnis der persönlich begrenzten Meisterschaft Puccinis sich uns aufzwingen. Wäre die Grundlage seines Empfindens breiter, so hätte er nicht nötig, zu Ersatzmitteln zu greifen, die doch nicht imstande sind, den Mangel echter Zwischentöne zu verhüllen und der Eindeutigkeit seines Musizierens zu steuern. Puccinis Eigenart oder vielmehr

Manier kennzeichnet sich immer durch ein Schweben zwischen begrenzter Echtheit und begrenztem Artistentum; hier aber will und muß sein Artistentum überwiegen; und dies ist gefährlich.

* * *

Verstand und Nerven mühen sich in „Butterfly" besonders um Feststellung des ambiente. Das macht den ersten Akt zum ausschlaggebenden. Darauf ist unverhältnismäßig viel Arbeit und lange Zeit verwandt. Dann aber wird alle Tragik schon durch das Auftreten des Bonzen und alle Lyrik durch die Schluß- und Liebesszene zwischen Pinkerton und Butterfly vorweggenommen. Diesen Spannungen in den folgenden Akten noch etwas im Theatersinne wirklich Packendes entgegenzusetzen, ist nicht leicht; daß es ihm in den Augen der durchschnittlichen Theaterbesucher gelingt, ist nur der Wirkung auf die Tränendrüsen zu danken, die Puccini meisterhaft anbahnt und erreicht.

Das Artistentum in der Zeichnung des Hintergrundes setzt sofort ein. Puccini will das Japanertum in echten japanischen Motiven vorführen, er will die Geste des Japaners in Harmonie und Rhythmik festhalten. Daß Tamtam und Triangel in das Orchester eingeführt sind, versteht sich. Seltsamerweise aber greift Puccini gleich zu einer Form, die sich ihm nie willfährig gezeigt hat: ein Fugato gibt den Ton an. Rauh soll es klingen. Man spürt nicht eigentlich, daß Puccini der Mehrstimmigkeit abhold ist. Ist dies wirklich der Fall, dann wird seine Verlegenheit durch das Groteske in der Gebärde dieses Fugato in Ausdruckswillen umgetäuscht. An sich nicht daseinsberechtigt, leitet es die Bewegung

ein und bereitet mit der wohlbedachten Verteilung der Instrumente den Marsch vor, der sich durch den ersten Akt als Rückgrat hindurchzieht. Das Exotische gewinnt in dem rhythmischen Motiv, das die Bläser durchhüpfen, einen Charakter, den wir als puccinesk erkennen: die Quarte und die Quinte erscheinen in ihrer Leere und angeblichen Vieldeutigkeit. Aber die modulatorische Beweglichkeit des Motivs wird ausgenützt. Die Grimasse herrscht. Ganz natürlich muß, wenn nach manchen Zwischenspielen C-dur erreicht ist, das Fagott die Führung des Marsches übernehmen, der bei seiner Verwandlung in Es-dur mit überraschenden Wendungen umtanzt wird. Trippelndes C-dur, dessen Japanertum sich Puccinis Oktavenfolgen verbündet. Noch immer klingt das Fugato, klingt die Grimasse nach. Dann aber offenbart sich, was wir wußten: dies alles war Vortrapp für Amerika, dessen Yankee doodle in Ges-dur und im Dreivierteltakt der Bewegung zunächst ein Ziel setzt. Hier, in diesem Gegensatz, fühlt man Theater und Industrie. Aber Sharpleß und Pinkerton, dieser nichtssagende, toastende, seelenlose Globetrotter, werden doch endlich in das schreitende Japanertum hineingezogen, das in einem Allegro sich merkwürdig genug gibt, in betonten schlechten Taktteilen seine drollige, antieuropäische Naivität verraten will.

Diese Milieuschilderung Puccinis, die seine Neigung zu harmonischer Spielerei an einem nicht unwerten Gegenstand von neuem offenbart und sich in dem großen Ensemble der Verwandten grotesk steigert, würde trotz alledem eintönig werden, wenn nicht

Butterfly selbst sich dazwischenschöbe. Die blutjunge Geisha, in deren Herz die große Liebe zu dem menschlich unbedeutenden, aber durch Nationalität so hoch erhabenen amerikanischen Marineoffizier einzieht, scheint ganz im Stile der anderen kleinen Mädchen Puccinis gezeichnet. Aber zweifellos will hier schon von Anbeginn das kaum beherrschte Erotische einer Fünfzehnjährigen sich ihrer herzlichen Naivität paaren. Schweres Atmen und in Zartheit bebendes Orchester hier, wo sie ihm entgegenkommt, kindliche Viertelnoten dort, wo sie sich demutvoll auch dem Gotte Pinkertons fügen will, möchten den Querschnitt dieses Wesens geben. Und wiederum soll durch das Großterzenmotiv des Onkels Bonze das Tragische dieser Liebe und die Unvermeidlichkeit eines unseligen Ausganges angekündigt werden. Dieses Motiv, eine der glücklichsten Eingebungen Puccinis und in seiner harmonischen Merkwürdigkeit wandelbar, will das Rückgrat des Tragischen sein. Wie es dem Liebestraum der armen, ausgestoßenen kleinen Butterfly den Alpdruck mischt, wie es sie quält und verfolgt, das zeigt sich schon hier, soll sich aber noch eindringlicher und fesselnder im Eingang des zweiten Aktes zeigen, wo es aus dem vergrößerten Fugatomotiv zu andeutender Polyphonie herauswächst.

* * *

So bestätigt sich immer wieder von neuem die Fähigkeit Puccinis, seinem Sinn für Wechsel auch musikalisch selbst im Rahmen seiner immerhin begrenzten Fruchtbarkeit nachzugehen. Der Exotik, wie er sie versteht, stellt er das Europäische, dem Grotesken eine Lyrik entgegen, die auch jetzt noch ein

Gran Romantik retten möchte. Selbst in Butterfly ist er ein wenig verliebt, auch für sie hat er etwas Sentimentalität, mögen wir ihn hier mehr als früher dem dünneren Einfall mit Unterstreichungen nachhelfen sehen. Das Liebesduett Pinkertons und Butterflys leidet ja unter der Unbedeutendheit des Mannes. Aber aus dem A-dur-Sechsachteltakt, der ihm die zur Liebe ladende Kantilene in den Mund legt, bindet doch die kleine Butterfly ihren süß duftenden Strauß. Am ersten Aktschluß erhebt sich die lyrische Zweieinigkeit zu echt puccinesken Gipfeln. Im F-dur werden beide selig. Das Orchester spart nicht mit Süßigkeiten, die wir hinnehmen müssen; Tempo, Dynamik haben jene Abstufungen, die ein letztes Raffinement verraten. Aber wie zielbewußt sind wir von dem Fugato aus als Zuschauer des Aufzuges grotesker Gestalten in den blühenden Garten so geführt worden, daß wiederum keine Lücke sich zeigt!

Die Schwierigkeiten der folgenden Akte sind klar. Für den Mann ist mit seiner Abreise von Japan auch diese Scheinehe vorüber. Die Frau aber, durch die Liebe gereift, lebt in ihr und wartet. Die Zwischenzeit soll uns nun der Maestro vertreiben. Er kann es nur durch eingestreute Episoden und durch die Stimmungsmusik, die er sich selbst und seinem Publikum von jeher zu spenden weiß. Die gläubige, nichtsahnende Butterfly hätte sich gewiß mit anderen Mitteln, weit psychologischer, in eine ahnungsvolle, unselige, gebrochene und entschlossene Frau verwandeln lassen. Der Prinz Yamadori wird durch den kupplerischen Goro eingeführt. Er ist Füllsel. Sharpleß will Pinkertons ver-

hängnisvollen Scheidebrief vorlesen, gelangt aber erst nach vieler Mühe dazu. Hätte Puccini nicht das leichte Handgelenk in der Führung des Dialogs, er müßte, denkt man, hier scheitern. Es läuft wieder manche oberflächliche Leitmotivik unter, die alles Dramatische zu unterhöhlen scheint. Aber entscheidend bleibt eben die lyrische Phrase und die Stimmungskunst Puccinis. Das Ges-dur-Motiv im Dreivierteltakt, das vier Takte lang in der Tonleiter absteigt, um dann die Schlußkadenz zu suchen, ist gewiß nicht aus überreicher Phantasie geboren. Aber es wird als Ausdruck der freudigen, immer mehr bis zum Jubel sich steigernden Erwartung mit unbedingter Treffsicherheit verwandt.

Die Stimmungskunst Puccinis schafft sich wechselnde Pointen und Abgänge. Die Verlesung des Briefes wird die lange Brücke zu der Szene am „shosi", zu jener Warteszene, die eine stumme, unbewegliche Frau mit starker Überredungskraft spielt. Stumm und unbeweglich dieselbe Butterfly, die zuerst mit anmutigem, pseudojapanischem Geplapper und mit kindlicher Munterkeit alle Wolken hinwegscheuchen, nur die Liebe und nahende Ankunft Pinkertons aus dem Briefe herauslesen wollte. Aber der flüsternde Pizzicato-Viervierteltakt in B-dur, der den Beginn der Verlesung begleitet, wird auch die stumme und unbeweglich wartende junge Frau umspielen; und dann wird dem Sordino-Orchesterchen der mit geschlossenem Mund ausgeführte Gesang der Soprane und Tenöre einen neuen Reiz schenken. Gewiß, dieser Einfall sieht (wie manches andere) ganz so aus, als sei er schon vorher, ohne diese Szene, dagewesen. Aber so, wie sie hier einhergeht, wird diese

Begleitmusik für den Zuschauer Ausdruck der wachen Liebe, während sie zugleich Kind und Dienerin in den Schlaf wiegt. Das Bild, untrennbar von dem akustischen Eindruck, prägt sich ein.

* * *

Auch das Kind der Butterfly ist ja starkes Anregungsmittel des theatralischen Geschehens. Die ernste Wendung war eingetreten, die Möglichkeit der Trennung ausgesprochen. Butterfly hatte in hervorgestoßenen Akkorden, die bald durch den Orgelpunkt *D* untergründet werden, das Stocken ihres Atems, ihre ganze Verlorenheit enthüllt. Da spielt sie das Kind als Trumpf aus. In diesem Augenblick, Puccini weiß es, werden sich die Augen der Frauen in der ganzen Welt unweigerlich feuchten. Dieses Kind wird die Tragödie der Japanerin in solchen Augen ebenso steigern, wie es dem Maestro Anlaß zu einer Aussprache zwischen Mutter und Kind und zu dem unfehlbaren Wiegenlied geben wird. Wie Sharpleß gerührt wird, so werden es auch Pinkerton und seine Gattin Kate sein. Nun, das ist nicht leicht zu ertragen. Aber es darf den Blick für den meisterhaften Mosaikbau nicht trüben, wenn er sich bei näherem Zusehen auch im wesentlichen als ein Kartenhaus darstellt.

Die große Überleitungsmusik von der Abend- in die Morgendämmerung ist zweifellos mit dem höchsten künstlerischen Anspruch hingesetzt, leidet aber ebenso zweifellos unter den Schwächen des Unsinfonikers Puccini. Er nimmt in „Butterfly" glückliche Ansätze zur Polyphonie. Sie wirkt reizvoll im Rahmen des Genrehaften. Am Eingang des dritten Aktes aber,

wo das große Orchester Erinnerungen und Katastrophe, Vergangenheitslust und Zukunftstragik verknüpfen will, wo ein Musikdramatiker reden und die Schmerzen der kleinen Butterfly zu Weltschmerzen erhöhen möchte, tut Puccini sich Gewalt an. Er besinnt sich ja wohl selbst und leitet allmählich wieder in seine Stimmungsmusik zurück. Aber es nahen die Amerikaner, deren leichtere Auffassung der Lage durch einen begleitenden Walzer gekennzeichnet wird.

So wird allerdings die Echtheit der Empfindung durch den ewigen Kontrast in Frage gestellt. Und es bleibt nur übrig, den Puccini, der die Katastrophe herbeiführt, als Beherrscher der Mittel zu beobachten, die sie vortäuschen sollen. Das Fluchmotiv des Bonzen hat sich dem Harmoniker schon als so brauchbar und entwicklungsfähig erwiesen, daß man es für verbraucht halten könnte. Aber auch die Fähigkeit zu schweigen oder nur anzudeuten, ist dem Maestro gegeben. Liegende Stimmen oder nur ein paar Akkorde, Tremoli sind bei der Hand. Übermäßige Dreiklänge und Ganztonverbindungen werden noch einmal als entscheidend verwendet, nicht ohne sich in der Wirkung abzustumpfen.

Aber was man auch sagen möge: „Butterfly", als Zeugnis innerlichen Schaffens, bedeutet im Gesamtwerk Puccinis gewiß einen Rückschritt. Der weltbürgerlichen Anlage entspricht die Verflachung eines Empfindens, das noch in „Tosca" starke Ausdrucksmomente hatte. Aber gleichzeitig wendet sich der Ehrgeiz des Künstlers Puccini der artistischen Verfeinerung als Ersatzmittel zu. Seine Ensembles haben einen nur ihm gehörigen Klang. Sein Orchester hat eine noch reichere

Dynamik gewonnen. Der Harmoniker, der den wagnerschen Vorhalt in sich verarbeitet hatte, ist hier dem modernen Frankreich näher als je zuvor. Aber er beleuchtet alles Fremde in seiner Art. Sie verkleinert, versüßt, verstofflicht. Aber das macht das Mischwerk um so merkwürdiger. Es ist in der unbedingten Zielsicherheit, mit der es auch das Unechte ausmünzt, ein echter Puccini.

* * *

Der Gegensatz zwischen Stoff und Kunstmitteln steigert sich noch: dies der Charakter der Oper „La fanciulla del West", die so benannt an der New-Yorker Metropolitan, als „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" aber im Deutschen Opernhaus zu Charlottenburg in die Welt trat. Es läßt sich dreist behaupten, daß noch niemals in der Oper das Hintertreppenhafte sich so seltsam drapiert hat. Zwischen „Madame Butterfly" und dem „Mädchen aus dem goldenen Westen" liegen sechs Jahre. Indes ist Puccini, halb aus dem Gefühl melodischer Erschöpfung, halb aus einer artistischen Sucht nach harmonischen Merkwürdigkeiten, ganz bei den letzten Ausläufern des Impressionismus gelandet, also über Debussy hinausgekommen. Aber zugleich verbündet sich das Gefühl erschöpfter Empfindung seinem kaufmännischen Instinkt, und er wählt als Text das Goldgräberdrama David Belascos von der Liebe Minnies zu dem Räuber Ramerrez, in dem Glücksspiel und Revolver die Hauptrolle spielen, die Geschehnisse hintereinander herrasen; das wahre Knallstück. Es treten also zusammen: das Stofflichste an Operntheatralik und eine harmonische

Technik, die aus dem Reich des Stofflosen, des Gestaltlosen, des Verschwebenden stammt. Maeterlinck gegen Kolportagedramatik. Der Stoff wurde allzu mächtig. Des Artisten Puccini achtete man nicht mehr. In der Tat hatte die Oper Caruso ihren amerikanischen Erfolg zu verdanken. In der übrigen Welt wurde der Geist des Goldgräbers hier als hemmend empfunden.

Und doch wird man auch diese so übelbeleumundete Oper ein wenig zu betrachten haben. Als seine höchste Übertreibung noch bleibt sie eine Äußerung des künstlerisch-unkünstlerischen Meisters Puccini, die abstößt, während sie fesselt. Denn ist es nicht fesselnd, einen Musiker, der zum Melodiker geboren, sich als Melodiker immer wieder zu bestätigen schien, in die Atonalität oder mindestens in jene Form der Scheinatonalität hineingleiten zu sehen, die uns im Pariser Neuimpressionismus gegenübertritt? Die Quartenfolgen, Sekundlagen, die mannigfachen, durch Alteration verwickelten Umlagerungen aller Arten von Septimenakkorden setzen sich seiner ursprünglichen Quintenmanier auf und beeinflussen nicht nur den Vielklang, sondern auch den Gang der Melodik. Hatten wir schon in „Butterfly“ zuweilen eine unitalienische Bildung der Phrase bemerkt, so wird hier die zersetzende Wirkung des nunmehr weltbürgerlichen Impressionismus noch ganz anders spürbar. Aber von einer völligen Entwurzelung Puccinis kann nun doch nicht gut die Rede sein. Die Handlung, in der musikfremde, musikfeindliche Ereignisse sich häufen, führt den Schlamm eines Dialogs mit sich, der harmonisch umgedeutet werden soll. Nirgends wohl wie hier lassen sich die Übergänge von einem melo-

dischen Parlando über ein neutrales Seccorezitativ zur gesprochenen Rede verfolgen. Man spürt, daß diesem Teil der Aufgabe besondere Mühe gilt: diesen mancherlei Kreuzungen verschiedener Dialogformen paart sich das Auftreten von Melodiestümpfen, die sich aus einem reicheren Dasein innerhalb des Puccini-werkes hierher gerettet haben. Und es gedeiht darum in einem Winkel auch die Sentimentalität, die echte Sentimentalität Puccinis.

Der Weg bis zum Erscheinen Johnsohns, des verkleideten Ramerrez, ist weit genug. Bis dahin mußte wieder das Milieu gezeigt werden. Das bedeutete hier: das Aufeinanderprallen aller Leidenschaften unter Menschen, deren Triebe sich fern ihrer Heimat ungehemmt ausleben. Wer bändigt sie? Das Schenkmädchen Minnie, die Jungfrau, die sich nach wahrer Liebe, nach Familienleben sehnt, und die alle Bewerber in Achtung hält. Aber es bändigt sie auch im Augenblick das Lied des Heimwehs, das Jake Wallace, der Bänkelsänger, scheinbar zufällig in sie hineinträgt. Dieses Lied hat einen so echten Ton; nicht nur für die Goldgräber, die wie verzaubert Spiel und Gewalt sein lassen und im Gedenken an die Heimat miteinstimmen. Es ist ein Stück der Seele Puccinis und wird am Ende wieder auftauchen, wenn Minnie über alle diese Menschen andere Macht gewinnt und mit ihrem dem Lynchtode entgangenen Ramerrez einer neuen Heimat zustrebt.

Nicht ebenso überzeugend ist die Vereinigung der beiden in Minnies Hütte. Ein melodischer Höhepunkt tritt nicht ein. Wenige Intervalle werden auf- und abgeschritten. Minnie singt auch einmal die Noten Butter-

flys. Wie soll hier, wo ein Räuber gesucht, angeschossen, entdeckt und doch durch Spiel, durch Falschspiel befreit wird, irgendeine wahre Empfindung gedeihen und schöpferisch werden?

Die sich überstürzenden Ereignisse werden Prüfstein des Abschilderers Puccini, der Impressionismus und Realismus verknüpft. Nirgends drängen sich die Noten wie in dieser Partitur, die das reichste Orchester und wohlgebaute Chöre für die Zwecke einer peinlichen Handlung heranführt. Wenn Minnie um den Kopf des ohnmächtigen Ramerrez spielt, gehen geteilte Kontrabässe wie im Fieber der Spannung. Pferdegetrappel findet seinen rhythmischen Gegenwart. Murren des Chors wird beredt. Dämmerung, Schneetreiben, Sturm haben ihre Farben. Dabei sind Läufe und Tremoli mehr an der Arbeit als je. Harfen und Holzbläser wirken unter der Hand eines feinhörigen Meisters. Dieses Orchester, das kaum noch zu schweigen weiß, ist der beste Teil der Oper.

Puccini hat sich hier selbst überboten: als Artist und als Nützlichkeitsmensch. In dieser Dreiheit bleibt „Tosca" das frischeste Werk. Denn ihre Spannungen sind durch den Musiker Puccini, der alles andere als ein Gewaltmensch ist, zu der relativ besten Lösung gebracht.

Abklärung

Die bewegende Kraft in Puccini war die Zärtlichkeit eines Genießers für einen bestimmten Typus Frau gewesen. Sinnlichkeit und Sentimentalität wirkten zu seiner kleinen Lyrik zusammen. Seine Romantik gedieh auf dem Grunde einer begehrenden Sexualität. Stürmisch war diese nie, sondern durch praktischen Lebenssinn in Schranken gehalten. Erschöpfte sich seine Fähigkeit, den begrenzten Typus Weib zu lieben und durch seine Liebe zu verklären; war er nicht mehr begehrend tätig in dem Spiel der Koketterie, das in parfümierter Luft vor sich ging, dann war die Kraftquelle im Lyrischen versiegt.

Bei Puccini ist die Anlage zur raschen Abklärung von Natur gegeben. An seiner immer mehr sich verdünnenden Lyrik sind ihre Wetterzeichen zu erkennen. Er muß sich naturgemäß auch sonst als Künstler wiederholen, aber er kann in allem, was nicht lyrisch ist, immer neue Methoden der Verfeinerung anwenden. Seine Lyrik verträgt dies noch weniger als die der andern.

Der Abklärung letzte Blüte wäre der Humor. Wagner, Verdi haben ihn in verschiedener Art bekannt. Aus Lebensweisheit und natürlichen Kräftequellen ging er hervor.

Der Humor, der sich nun auch in Puccini als schöp-

ferisch anregend meldet, hat nicht so hohe Voraussetzungen, aber er zeigt den Maestro von angenehmster, ja von überraschender Seite. Wir sind bei der Buffonerie „Gianni Schicchi", dem immerhin stärksten Werkchen seiner letzten Jahre, 1920 zu Rom uraufgeführt und bisher an Wirkung nicht mit den früheren Opern Puccinis vergleichbar.

* * *

Mit drei Einaktern, mit einem Triptychon will Puccini drei verschiedene Gesichter des Lebens fassen. Raserei der Eifersucht, die im „Tue-le", aber unter besonderen Umständen, endet; Tragik und Verzückung einer Heiligen; befreiendes Lachen: diese drei wollen sich zusammenschließen. Aber das befreiende Lachen des Schlusses will alle vorangehende Tragik hinwegschwemmen.

Der Maestro wählt die Form des Einakters. Hat er nicht mehr die Kraft, ein Publikum drei Akte lang in Spannung zu halten? Fürchtet er zu sehr einer Schablone in der Verteilung der Wirkungen zu verfallen? Ist endlich die Häufung von Sensationen nicht mehr zu überbieten?

Genug: Abklärung ist auch da spürbar, wo sie scheinbar durch den Stoff verhindert wird. So in dem ersten Stück „Il Tabarro". Der Text ist nach Didier Golds „La Houppelande" von Giuseppe Adami geschrieben. Man könnte sich in die Zeit des ersten Verismo zurückversetzt fühlen. In dem Schiffermantel, der den Namen gibt, ist der Leichnam des eben erwürgten Buhlen verborgen, den der ältere Marcel seiner jungen Frau Georgette vor die Füße rollen läßt. So endet ein nächtliches Stelldichein, bevor es beginnt.

Der Wille zum Effekt ist nicht zu verkennen. Ein echter Verist hätte sich ihn auch musikalisch nicht entgehen lassen. Puccini aber ist es nicht ganz. Er will sein bißchen Romantik retten. Und findet es, nicht in den großen lyrischen Momenten, sondern in der Kleinmalerei, die wie von selbst aus dem Schauplatz aufsteigt. Der ist ein Schleppkahn in einem Winkel der Seine. Ein Idyll, in das Paris hineinklingt. Der angejahrte Marcel ein Unruhvoller, Herumziehender. Es scheint, er wolle Puccini selbst, den nunmehr Sechzigjährigen, bekennen. Aber nein, dieser Puccini will den Zweiklang des idyllischen Winkels und des Paris, dessen Notre-Dame-Kirche in den roten Abendhimmel hineinragt, sich durch die Sinne ziehen lassen. Wiederum Abenddämmerung. Das träge fließende Seinewasser, die Luftreflexe und die Stimmung des Mannes schwingen in diesem Getön von leisen Achteln. Anders als in „Bohême", aus dem Gefühl eines Wissenden strömen nun Quinten- und Oktavenfolgen dahin, Leere und Melancholie wird von einem, der den Impressionismus erlebt hat, mit anspruchsloser Meisterschaft hineinmusiziert. Es singt über den Achteln. Eine Schleppdampfersirene pfeift. Löscher kommen aus dem Schiffsraum hinauf. Es singt und singt über den zartmodulierenden Achteln. Die Marcel anrufende Georgette scheint neue Dominantstimmungen herbeizuführen. Doch nein, träge fließt das Wasser dahin. Reflexe, Melancholie, Arbeit, Erwartung sprechen in der Musik. Ein Fünfzigjähriger will nicht verzichten, fühlt sich aber aus dem Herzen der Frau durch irgend etwas verdrängt. Noch hat er Worte der Zärtlichkeit für sie.

Die arbeitenden Löscher beleben die Szene. Der Rhythmus der Arbeit wird in den Bässen deutlich. Unter diesen Löschern ist Henri, der sterben soll. Niemand spürt es. Wechselreden ziehen vorüber. Im C-dur-Dreivierteltakt wird dem Wein zugesprochen. Eine verstimmte Drehorgel ladet zum Tanze. Die um einen halben Ton zu kurzen Oktaven dieses Walzers scheinen sehr lustig. Aber sie werden ein Anlaß für Henri und Georgette, sich tanzend zu erhitzen. Die Eifersucht beginnt ein Ziel zu haben. Doch wiederum Idyll. Ein Liederverkäufer, ein Harfner, Midinetten. Diese kleinen Mädchen, Puccinis Schwärmerei, sollen die Romantik des Pariser Winkels vollenden. Was hören sie von ihrem Liederverkäufer? Ein Liedchen von Lenz und Liebe, die man nicht zu ernst nehmen soll, um nicht daran zu sterben. Die anmutvollen Noten der Mimi, wie sie sich Rodolphe zu erkennen gibt, erscheinen, nach G-dur abgerundet, als Kehrreim. Puccini zitiert sich selbst, à la Mozart. Auf dem Schleppkahn ist man lebhafter geworden. Warum, Marcel, fragt Georgette, hast du mir nicht die Kralle gezeigt? Ich brauche das! So ist es: Idyll und Entwicklung zur Katastrophe laufen bei Puccini nebeneinander her. Das Idyll stellt sich wieder her. Das Frettchen und Georgette plaudern. Ein Bild des Lebens der kleinen Leute entrollt sich vor den Augen des Zuschauers und vor den Ohren des Zuhörers, dem immer wieder der Geist der Chanson zuklingt. Der eine wünscht sich ein Häuschen auf dem Lande, die andere, Georgette, ist in der Pariser Vorstadt zu Hause und kann nur in der Unruhe gedeihen. Und in dieser ewigen Sehnsucht nach der Pariser Vor-

stadt treffen sich Henri und Georgette, finden sich beide in dem leidenschaftlicheren Lied auf die Vorstadt zusammen, mit dem sie sich in noch schärferen Gegensatz zu Marcel stellen. Die Seine aber fließt träge weiter. Über ihren müden Achteln singen Sopranstimmchen, Tenorstimmchen.

Mit Liebe und Behaglichkeit, mit ein wenig Melancholie, aber auch mit dem Können eines Meisters, der aus kleinen Stücken einen Teppich webt, hat Puccini in den Pariser Vorstadtwinkel hineingeleuchtet. Es ist, als habe er sich in der Betrachtung, in der Schilderung ganz vergessen. Die Kleinmalerei, der Holzbläser, Celesta, Schiffspfeife, Autohupe, Drehorgelspiel, Gesang, Tanz dienen, nimmt so breiten Raum ein, daß die Schlußkatastrophe, die sich in einem drohenden, stockenden Sechsachteltakt eindringlich ankündigt, schon zu abgespannten Sinnen spricht. Die Lyrik Henris und Georgettes hat wenig von der Eigenfarbe Puccinis. Das Wertvolle liegt oft nur in dem begleitenden Orchester, das die sinkende Nacht, die Verlorenheit, die zu Georgette hindrängende, aber von ihr zurückgehaltene Leidenschaft und Eifersucht Marcels in einer Folge von Quarten über liegenden Bässen aussagt. Hier wird wiederum, kurz vor der Katastrophe, der Gegensatz gesucht: ein Paar von Liebenden, im Singen sich ablösend, in C-dur, in vollkommener Harmonie, geht vorüber. Sie werden sich gehören. Die Trompete gibt in B-dur das Schlafsignal über A-moll: Dissonanz, die gleich weiterklingt. Ein Viervierteltakt, der sich schon vorher als tragisches Motiv gemeldet hat, wird im Sinne Puccinis weiterentwickelt. Sein har-

monisches Wissen und seine Kleinmalerei sind stärker als die Brutalität der Lösung.

* * *

„Schwester Angelica." Giovacchino Forzano hat die Handlung aus dem Ende des 17. Jahrhunderts hergeholt. Tragödie der Nonne im Kloster. Man täte aber unrecht zu glauben, Puccini sei für religiöse Musik reif geworden. Schwester Angelica ist nur eine maskierte Manon, doch den Einflüssen der Außenwelt wirklich ganz entzogen. Auch Manon war ja auf dem Wege zum Kloster, aber ehe sie noch die Sünde kannte. Schwester Angelica hat durch Liebe gesündigt, hat die Tradition der Würde ihrer fürstlichen Familie durch einen Fehltritt verletzt, der sie auch zur Mutter machte. Man hat ihr das Kind nach der Geburt aus den Armen gerissen, sie selbst aber, elternlos und der Vormundschaft ihrer fürstlichen Muhme preisgegeben, aus der Welt verbannt. Das Liebesgefühl mußte hinter den Klostermauern sterben, das Muttergefühl dauert fort und schwillt zur Ekstase an. Das alles ist als Stoff nicht neu. Doch Puccini, der hier tiefer in die Seele der Frau dringen, mindestens aber eine andere Tragödie darstellen möchte, ist wiederum durch die Möglichkeit eines starken Kontrastes getrieben und gefesselt: hier stilles, friedliches Klosterleben, dort der Nachklang der von Leidenschaften bewegten Welt. Nicht nur Nachklang. Denn Schwester Angelica, die scheinbar wie die anderen lebt, nur noch hilfreicher und freundlicher als sie, wird plötzlich, nach sieben Jahren vollkommenster Abgeschlossenheit, in das Sprechzimmer gerufen: die Muhme ist da. Die Szene im Sprech-

zimmer ist der Kern der Handlung. Hier soll starre Härte und ekle Bigotterie gegen warmes Menschenempfinden prallen. Das Kind ist tot, hört entsetzt die Mutter. Ihre Enterbung beschlossen. Sie setzt die geforderte Unterschrift unter das Schriftstück. Die Welt entschwindet ihr. Sie vergiftet sich, um zu ihrem Kind zu gelangen. Schlußapotheose.

Die knappe Erzählung der Vorgänge genügt, zu erklären, warum die Musik dieses mittleren Einakters nicht aus reiner Empfindung fließen kann. Puccini ist weder der Tragiker, der den mütterlichen Gefühlen einer Frau mit ungetrübter Inbrunst nachgehen kann; noch vermag er seine Liebe zum Idyllischen innerhalb der Klostermauern zu betätigen, wo sie sich dem religiösen Gefühl zu mischen hat. Ekstatisches, das überdies alles Erotische abzustreifen hat, ist ihm durchaus fern. Der Mann fehlt hier ganz, also auch die bewegende Kraft der Musik. Sie will asketisch sein. Puccini sucht sich bei Glockenklang, in den schließlich auch das Klavier seine gebrochenen Akkorde flicht, in die Seele dieser Nonne zu versetzen und kann doch Unschuld nur spielen. In den Chören schwingt reiner Klang ohne Eigenfarbe. Der Kirchenton des siebzehnten Jahrhunderts mit Quinten- und Oktavengängen scheint blaß. Die einseitig weiche Färbung des Orchesters wirkt süßlich. Auch hier ist übrigens aus dem Streben nach Abklärung der Weg zum dramatischen Mittelpunkt sehr verlängert. Im Sprechzimmer, wo Versteinerung und Menschlichkeit sich begegnen, klingt uns ein flehendes Motiv der Schwester Angelica wie Ausdruck einer wahren Empfindung; auch der

Dialog zwischen Muhme und Nichte ist mit sorgsamer Hand gestaltet. Man spürt, wie alle Wandlungen der Stimmung ihren musikalischen, mindestens ihren klanglichen Gegenwert haben wollen; ist aber doch endlich glücklich, durch das Schluß-C-dur erlöst zu sein.

Puccini hatte, noch bevor er sich endgültig für die Oper entschied, eine Messe und eine Kantate geschrieben. Man wird sie kaum je aufführen. Suor Angelica sucht jene Klänge von einst wiederzuerwecken. Schade!

* * *

Der Alpdruck dieser pseudoekstatischen Musik wird durch das letzte Stück des Einakters verscheucht. Auch hier zeichnet Giovacchino Forzano für den Text verantwortlich. Das Florenz des Boccaccio hat ihn angeregt. Er bestimmt: Zeit 1299. Nichts Dekameronisches, aber ein echter derber Bauernspaß will Musik aus sich heraus gebären. Das ist „Gianni Schicchi".

Puccini, der sie aus echter Heiterkeit heraus schafft, ist doch auch von einem sehr ernsten Bedürfnis zu ihr veranlaßt. Mit diesem einaktigen Stück will er zugleich an eine große Tradition anknüpfen und alle verstummen machen, die sein musikhandwerkliches Können verdächtigen. Wer nicht blind war, den mußte ja das Vorangegangene überzeugt haben. Es mußte einleuchten, daß der Mangel großer Bögen in der Gestaltung der Werke nicht auf technische Schwäche, sondern auf geistige und seelische Begrenzung zurückzuführen war. Die Bewußtheit der Technik eines echten Opernmenschen drängte sich ohne weiteres auf. Den sinfonisch gerichteten Musiker störte die zwanglose

Art, in der Puccini den Dialog in die Nummer und umgekehrt einmünden ließ. Im „Gianni Schicchi", der den Geist der opera buffa wiedererweckt, hat die Lyrik nur geringen Raum. Die Wirkung ist auf das Tempo gestellt. Der Dialog fordert den Meister, der ihn mit sicherer Hand in das Ensemble hineingleiten läßt. Diese Meisterschaft Puccinis hatte der zweite Manon-Akt, hatten alle reinen Milieuszenen der „Bohême" mehr oder weniger bewiesen. Im „Gianni Schicchi" aber rundet sich diese Technik Puccinis in einer bisher bei ihm nicht erlebten Art. Natürlich beschwingt sie das Libretto. Das Wort wird als neutrale Kraft in die Partitur einbezogen, das Parlando fließt erstaunlich. Wir wissen, daß irgendeine sinfonische Entwicklung nicht im Rahmen der Technik Puccinis liegt. Die seinige ruht in einer Wiederholung, deren dynamische, harmonische, viel seltener rhythmische Schattierung im losen Anschluß an die Worte die Wirkung hervorrufen soll. Hier aber führt Puccini diese Art motivischer Halbentwicklung über sich zu einer vollen Entwicklung hinaus. Das Achtelmotiv im Dreivierteltakt, das uns bald empfängt, erweist sich während des ganzen Stückes als fruchtbar. Es begleitet und unterstreicht litaneihaft die Krokodilstränen der am Totenbette Buoso Donatis versammelten Verwandten, die mitten in der heuchlerischen Totenklage auf den Knien scheinbar betend ihre Ungeduld, ihre Neugier auf das Testament nicht meistern können. Man sagt... Wer sagt? Die Mönche sollen alles bekommen. Wirklich? Nichts zu machen? So flüstern sie, erhitzen sich, Simon, der Siebzigjährige, früher Podestà in Fucecchio, Senior der ganzen

Gesellschaft, muß Rat wissen. Die Frage ist: Hat der Notar das Dokument, oder hat es Buoso Donati zu Hause aufbewahrt? Im ersten Falle ist es unabänderlich, im zweiten aber haben die Mönche nicht zu lachen. Auch das Motiv hat bis dahin seine Wandlungsfähigkeit gezeigt, gibt, sich frei bewegend, Nuancen der Geschwätzigkeit, hält auch einmal inne, um der düster begleitenden Pauke das Wort zu lassen. Es beginnt der Raubzug der Verwandten im Zimmer, während das Testament gesucht wird. Meistersingerhaftes meldet sich. Gefunden hat das Testament endlich Rinuccio, Neffe einer alten keifenden Frau Zita. Er liebt Lauretta, Tochter des Gianni Schicchi. Sie wird ihm als Tochter eines Bauern verweigert. Jetzt fordert Rinuccio, voraussichtlich auch Erbe, als Belohnung die Erlaubnis zur Heirat mit Lauretta. Heimlicher Auftrag Rinuccios an den kleinen Gherardino, Gianni Schicchi zu holen. Die Spannung kennzeichnet sich in liegendem Baß-E, über dem das Motiv mit stockendem Atem einhergeht. Lustiger Viervierteltakt in C-dur. Alles liest. Da verfinstern sich die Mienen: das Kloster erbt alles. Das Motiv wird ins Tragische gewandt. Die Lichter ausgelöscht. Die Enterbten sitzen. Im Zweivierteltakt, in einem vielfach durchkreuzten C-dur finden sie die Sprache zur Begeiferung der Mönche wieder, die Dissonanzen prallen gegeneinander. Und im Chor, einmütig, entlädt sich die Wut auch gegen den Buoso Donati. Ein krampfhaftes Lachen schallt in das As-dur hinein. Aber Versteinerung und Niedergeschlagenheit folgen. Man fällt auf den Stuhl zurück. Andante... Unisono: Aber es gibt kein Mittel... es zu ändern, zu umgehen.

Die Musik ist schweigsam. Rinuccio rät zu Gianni Schicchi. Wie, der? In den Intervallen des verminderten Septakkords keift Tante Zita den Vorschlag nieder. Aber schon wird er gemeldet. In Triolen wird gemurrt. Rinuccio verteidigt Gianni Schicchi als den Klügsten, Verschlagensten, kurz als den Retter in dieser Lage. Er kann es nicht besser erhärten als mit einem Lied nach Art des stornello toscano, das besagt, Florenz brauche immer wieder Erneuerung seiner Säfte durch das Land. Es hat einen Anfall von lyrischer Schwäche in der Mitte, mündet aber in einen Viervierteltakt in B-dur. Die Begleitung der absteigenden Tonleiter, ein leiterfremdes *e* steigern seinen Reiz, und wenn auch die Anwesenden in das Hoch auf Gianni Schicchi noch nicht einstimmen wollen, das Orchester tut es. Noch wird der Gesang weitergesponnen, da klopft es: Gianni Schicchi, hinter ihm Lauretta, erscheinen; noch kann er das Loblied des Orchesters auf Bauernblut und Gianni Schicchi in mehreren Tonarten vernehmen, aber die weinenden Menschen führen das litaneihafte Grundmotiv herauf. Der Bauer stellt sich mit unechtem Gefühlston auf ihre Krokodilstränen ein. Tante Zita keift in jenem C-dur-Zweivierteltakt gegen ihn los, Lauretta und Rinuccio versichern ihre Gefühle. Gefühle? Die Mitgift ist entscheidend. In dieses wachsende Ensemble von Stimmen und Stimmungen klingt leider eine breite lyrische Phrase hinein, die sich in einem gemeinplätzlichen As-dur der Lauretta voll entwickelt.

* * *

Von diesem Augenblick an ist der Sieg der Bauern-

schlauheit über Städterdünkel erklärt. Gianni Schicchi macht die Verwandten, die ihn eben noch mißachteten, zu seinen gehorsamen Dienern. Sie hängen an seinen Blicken, sie gehen unbewußt hinter ihm her; sie lassen sich mutlos auf den Stuhl zurückfallen. Auch Rinuccio und Lauretta haben einmal Hoffnung, lassen sie bald wieder sinken. Dieser Wechsel wird motivisch und leichtbeschwingt in Musik umgesetzt. Ein donnerndes „Jedoch" in aufstrebender Quinte spannt die Neugier aufs höchste. Fälschungsmöglichkeit. Lauretta wird (Gianni Schicchi ahmt eine Kinderstimme nach) hinausgeschickt. Noch niemand weiß vom Tode Buosos? Niemand. Und mit wohlrhythmisierter Begleitung befiehlt Gianni Schicchi, den Toten in das andere Zimmer zu tragen und das Bett für ihn selbst anzurichten. Es klopft. Der Arzt Magister Spinelloccio. Einstimmiger Chor der Verwandten: Es geht besser. Gianni Schicchi versichert als Buoso Donati mit verstellter Stimme sein Ruhebedürfnis. Der Arzt ist glücklich abgewiesen. Nun zum Notar, dem Gianni Schicchi ein neues Testament diktieren wird. Haube, Tuch, andere Nase sollen die Verstellung im verdunkelten Zimmer vollenden; dieser Befehl selbst wird im gestoßenen, witzigen Viervierteltakt gegeben. Allgemeiner Quinten-Hymnus auf Schicchi. Man ist lebendig. Man jubelt sich im Chor seine Hoffnungen zu. Die stufenweise Wiederholung einer Phrase tut ihre Wunder. Man streitet sich schon um die Verteilung. Wem gehört das Maultier, die Mühlen? Das Sekundenintervall streitet mit. Das Ensemble wird zur Einstimmigkeit. Dazwischen tönt das laute Lachen Schicchis. Eine tiefe Glocke erklingt.

Grabesgeläut? Der Tod Buosos bekannt? Alles verloren? Die Noten rasen mit Gherardo, der die Ausgangstreppe hinunterstürzt. Blinder Feuerlärm. Das Geläut galt einem andern. Haube, Tuch, Nase werden angelegt, aufgesetzt; während der witzige Viervierteltakt die Flüsterrede stützt. Larghetto: Herrlich die Maskerade! Aber die Noten sind Butterfly-Lyrik, die sich in Landläufiges verliert. Gianni Schicchi spielt einen Trumpf aus: „dem Testamentsfälscher wie dem Helfershelfer," droht das Gesetz, „wird die Hand abgehauen, und er wird verbannt." Ein „Addio Fiorenza" mit kleiner Koloratur wird Auftakt eines einstimmigen Chors. Die Mitschuld der Verwandten und die in ihrem wohlverstandenen Interesse gebotene Schweigepflicht ist ihnen in den Kopf, ins Ohr gehämmert. Der Herr Notar erscheint. In Dei nomine..., polyphone Andeutungen. Gianni Schicchi diktiert. Das Leichenbegängnis einfach. 5 Lire den Mönchen. Das Bargeld den Verwandten; dem einen dieses, dem anderen jenes. Das Wichtigste aber: Maultier, Haus, Mühlen (Tremoli bezeichnen die Spannung) ihm selbst: meinem treu ergebenen Freunde Gianni Schicchi. Ihm auch das Haus in Florenz. Die Verwandten sind im Nu aus Entzückten Entrüstete geworden. „Gauner!" Das drohende Addio Fiorenza! Gianni Schicchis muß immer entgegengesprochen werden, es erhält sogar eine ausgedehnte Koloratur, die auf die abgehauene Hand hinweist. Tante Zita hat 20 Gulden den Zeugen, 100 dem braven Notar zu zahlen. Punktum! Der Chor verliert sich in Geschrei. Rinuccio und Lauretta, die nun ihre Mitgift hat, werden allzu selig in ihrer Ges-dur-Lyrik, die

der Komödie einen bürgerlich, menschlich versöhnenden Abschluß geben soll.

Man muß am Ende, wenn Gianni Schicchi wirklich alle seine gesunde Kraft entfaltet und dieser moralisch gedachten Buffonata den gewollten Nachdruck verliehen hat, gestehen, daß der Wert des Werkes in dem ununterbrochenen Hineinreden der Worte in die Musik beruht. Worte und Geschehen tun das Beste. Aus ihnen schöpfen die Ensembles ihre Wirkung. Die Musik ist nicht falstaffisch, nicht die eines Genies. Einige lyrische Zwischenfälle könnten stören. Aber Laune, Meisterschaft sorgen für ungehemmtes Tempo. Die Manier ist diesmal überwunden.

Das Werk der Abklärung ist gelungen.

Puccini und die deutsche Oper

Wenn wir bis hierher gelangt sind, werden wir besser noch als vorher erkannt haben, warum Puccini alle Opernkomponisten der Gegenwart an unmittelbarer Wirkung übertrifft. Wir werden aber insbesondere seinen Vorsprung innerhalb der deutschen Oper begreifen.

Die Oper als Festspiel: das war Forderung und Erfüllung im Werk Richard Wagners. Die Oper als Alltagsspiel: das ist Forderung des Theaterbetriebes, wie er sich in der ganzen zivilisierten Welt eingebürgert hat.

Das Werk Richard Wagners setzte eine völlige Beschlagnahme des Menschen durch die Kunst voraus. Wagners künstlerische Selbstsucht verlangte die Selbstaufopferung aller derer, die seiner Kunst teilhaftig werden wollten. Und nach seiner Überzeugung mußten es alle. Der Reichweite seiner Kunst sollte keine Grenze gesetzt sein. Er glaubte sie ja auf eine so umfassende Grundlage gestellt zu haben, daß jedermann an ihr teilnehmen konnte. Er beanspruchte alle Kräfte des Intellekts und der Sinnlichkeit für sich. Er wollte berauschend und zugleich ethisch wirken.

Man spricht soviel vom Ethos Wagners, aber man vergißt, daß auch etwas tief Unethisches in ihm ist. Das war sein und seines Werkes Glück.

Aber die Forderung Wagners geht über all das hinaus, was Opernkomponisten bis dahin gefordert hatten. Gluck, Mozart, Weber hatten alle das Drama in der Oper zu Ehren bringen wollen; am unbewußtesten Mozart. Keinem von ihnen war es eingefallen, die Menschen völlig für sich zu beanspruchen. Ein solcher Anspruch konnte nur an ein nervöses, erregtes Zeitalter gestellt werden, das im Begriff war, den reinen Kunstgenuß zu verlieren. Es drohte die Industrie, und sie wollte mehr und mehr auch die Kunst ergreifen. Da suchte ein im Krampf der Erregung geschaffenes Werk sich des Menschen noch einmal, und zwar ganz zu bemächtigen. Zugleich versuchte die Oper als Musikdrama alles Künstlerische ringsum überflüssig zu machen.

Nur zu natürlich, daß diese Überschraubung sich rächen mußte. Die Oper als Gattung verträgt eine solche Überspannung der Forderungen im ganzen nicht. Und der Alltagsbetrieb duldet nicht, daß die Oper mehr sei als die Möglichkeit, seine Nerven zu entspannen.

Puccini also ist der Mann der Oper als Alltagsspiel, wie es sich aus dem Betriebe ergibt. Er verzichtet darauf, den Menschen, der sich aus der Arbeit in das Vergnügen stürzt, ganz zu besitzen. Wie er den Mann der Arbeit immer nur bedingt, mit gewissen Vorbehalten und zuletzt nicht ganz ernst für sich beansprucht, so wendet er sich gerade darum an die Frau mit um so stärkerem Erfolg. Er berührt sie leise als Geschlechtswesen, gibt ihr einen Hauch von Poesie und spart schließlich nicht mit Sensationen. Er hat das Zuckerbrot für sie und peitscht sie auch auf.

Man muß den Riesen Wagner, der die Oper als Festspiel zum Gipfel führte, vergessen, um Puccini ganz würdigen zu können. Sehen wir selbst den Musikdramatiker Richard Wagner sich mehr und mehr verflüchtigen, bleibt doch der ungeheure Musiker, dessen Wirkungen sich noch lange nicht erschöpfen werden. Nun haben wir zwar auch den Musiker Puccini achten gelernt, indem wir ihn durch sein Werk begleiteten. Aber es wäre widersinnig, ihn an Dauerhaftigkeit der Wirkung auch nur von fern mit Wagner vergleichen zu wollen. Es ist ja nicht einmal gut möglich, ihn seinem Landsmann Verdi anzunähern. Aber gewiß: nachdem einmal Verdis Urkraft und Echtheit sich in Werken von immer steigender Reife ausgelebt hatte, ist Puccini der einzige wahre Opernmensch unserer Tage. Und nehmen wir einmal als gegeben an, daß der Deutsche die Oper überschraubt, weil er sie immer wieder als Problem empfindet, dann ist auch der Einfluß Puccinis auf das Opernschaffen unserer Zeit erklärt. Puccini hat das Kunststück geleistet, auf nationaler Grundlage international zu werden. Er hat es fertig gebracht, mit dem Realismus, den er in sich trug, dem wachsenden, gefährlichen Drang nach Naturalisierung der Oper zu entsprechen und doch zugleich durch den Ausdruck sentimentaler Poesie die Brücke zur Oberflächenempfindung des Publikums zu bauen. Er hat noch einmal mit natürlichem Instinkt eine Gattung, die auszusterben scheint, gerettet. So ist es begreiflich, daß das Opernpublikum mit fliegenden Fahnen zu ihm übergeht, und daß er nach Wagner, mit Wagner der meistgespielte Opernkomponist unserer Zeit ist.

* * *

Der Alltagsbetrieb in der Oper fordert den Alltagsmenschen auch auf die Bühne. Richard Wagners pathetische Rede und Geste, auf den bürgerlichen Menschen unserer Tage übertragen, wirkt starr. Puccini verlangt zwar auch eine Art von Schauspieler-Sänger. Aber er bringt ihn auf das Alltagsmaß, indem er ihn zugleich romantisiert. Die Männer, die ihn wirklich darstellen wollen, dürfen nicht hölzerne Tenöre sein. Rodolphe, der Dichter, der die höchste Steigerung des Mannes im Bereich der Puccini-Oper, einer echten Frauenoper, bedeutet, braucht ein ganz besonderes Feingefühl. Ein de Lucia, der in Neapel zuerst den Rodolphe sang und als Meistersänger heute noch der Mittel nicht ganz beraubt ist, gab ihn mit zärtlicher Phrasierung und einer schmeichelnden Stimme, die den Wohlklang mit einem Schleier umhüllte und mit der sterbenden Mimi zu verhauchen schien. Caruso, Besitzer des kostbarsten Metalls, hatte die Verbindung von Glanz, Verstand, Feinsinn, die ihn zum wirksamsten Fürsprecher des Rodolphe machte. Auch Bonci gab dem Pseudobohémien die Zartheit eines mit edler Patina überhauchten Tenors. Die Frauen hatten es nie allzu schwer, den Forderungen Puccinis zu genügen. Er hatte ihnen ein Stück ihrer Natur geschenkt; auch ein wenig Maske gehört dazu. Eine Farrar, eine Destinn, Jeritza, auch Claire Dux, die Sängerinnen der Pariser opéra comique, die den Charakter der Natürlichkeit als Eigentümlichkeit wahren; und die große Schar derer, die Amerikas Bühnen bevölkern, wissen ihn singend nachzuempfinden und berauschen sich an den Möglichkeiten seiner Theatralik. Hier wird ihnen

Anlaß zur Selbstverherrlichung und zum Ausspielen weiblicher Eigenschaften und Eitelkeiten, wie sonst nirgendwo in der neueren Oper. Es gibt natürlich auch Abstufungen in der Art der Behandlung des Parlandos Puccinis, das in die italienische Oper zurückführt und sich zunächst an den italienischen Sänger wendet. An ihn denkt ja schließlich auch Puccini, der seine Heimat schließlich im mailändischen Café Biffi und im Landhaus von Torre del Lago hat.

* * *

Er weilte nach dem Kriege, der ihn durch die Länder der Entente führte, in München und benützte die Festspiele, um sich über den gegenwärtigen Stand des deutschen Opernschaffens zu unterrichten. Die Erscheinung Franz Schrekers, dessen „Spielwerk und die Prinzessin" er sah, hätte ihn fesseln müssen. Man wird ja unschwer erkennen, wie tief diesem Wiener Puccini schon als Melodiebildner im Blute sitzt. Aber der Maestro begriff doch auch sofort den Abstand zwischen sich und Schreker. Für die symbolische Sprache dieser Kunst fehlte ihm jeder Sinn. Seine Erotik, italienische Erotik will sich als natürlicher Trieb, ohne philosophische Auswirkung äußern. Eine musikphilosophische Umwertung des Geschlechtlichen, die freilich schon bei Wagner auftritt, bei Schreker aber keine befriedigende Lösung findet, scheint ihm den Begriff und dem Ziel der Oper zuwider. Und er sieht Erfüllung viel eher in Erich Wolfgang Korngold, dem jungen Wiener, der durch Richard Strauß hindurchgegangen ist und doch von Puccini in der Tat als junger Meister die Mittel wirkungsvoller Stimmbehandlung und Opern-

theatralik gelernt hat. Mit wachsender Sicherheit jagt Korngold dem Erfolg nach. Wie weit er auf diesem Wege gelangt, ist noch nicht zu beurteilen. Gewiß nur, daß Eugen d'Albert, der „Tiefland"-Komponist, trotz allem Puccinismus und trotz aller ethischen Voraussetzungslosigkeit seiner Oper eine Weltlaufbahn nicht erreicht, ja heute als schaffender Künstler so gut wie abgewirtschaftet hat.

Wien, von jeher Treffpunkt zwischen Deutschland und Italien, ist Puccini besonders geneigt. Was der Norden als Theater leicht ablehnt, wird auf dem Wiener Boden nicht nur gern ertragen, sondern mit Liebe umgeben. Auch was Berlin als Sentimentalität empfindet, wirkt dort ebenso. Das Wiener Herz will nicht auf die Goldwage gelegt werden. Das angeborene Musikantische des Wieners fragt nicht allzuviel nach Grundsätzen, wo das Leben lacht; immer noch lacht. Das Weltbürgertum wird hier gesellschaftlich-künstlerisch vorbereitet und gepflegt. Alle Möglichkeiten des Aufstiegs und des Verfalls der Oper sind in Wien gegeben, wo die Frau, die Primadonna wichtiger genommen werden als sonstwo. Aber es bleibt bestehen: Wien, die Operettenstadt, ist zugleich die einzige wirkliche Opernstadt des deutschen Sprachgebiets. Kein Wunder also, daß hier auch von Willner und Reichert der Text eines Singspiels „La Rondine" gedichtet wurde, das Puccini für Monte Carlo komponierte. Es ist zu schwach, um im Rahmen seines Gesamtwerkes etwas zu gelten.

Puccini aber wird einen neuen Fünfakter „Turandot" in die Welt setzen. Wird dieser ihn von neuem stark

zeigen? Alles, was er tut, wirkt an sich sensationell. Sein Name hat Zauberkraft für alle, die von der Oper den Genuß erhoffen.

Indes gibt es für die Welt ein Problem und darum eine Krise der Oper. Durch Wagner ist dem Opernschaffenden die Unschuld völlig verloren. Die Unschuld des Publikums aber ist durch den Film gewachsen. Zwischen beiden steuert, ganz unproblematisch, Puccini sein Schifflein zur Küste des sicheren Erfolges.

Wir wollen trotzdem vorwärtsdrängende Idealisten bleiben.